00039145

IL

MAESTRO

DI

COMPOSIZIONE

OSSIA

SÉGUITO

DEL

TRATTATO D'ARMONIA

DI

B. ASIOLI

DA CORREGGIO

Libro Primo

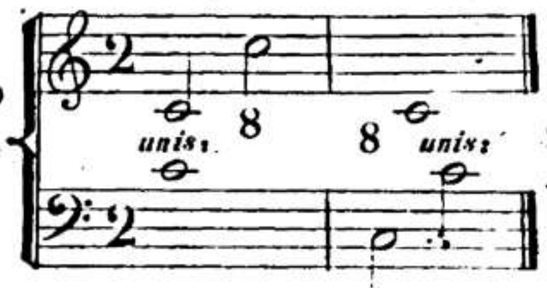
INTRODUZIONE

B. Asioli. *Libro 1.°*

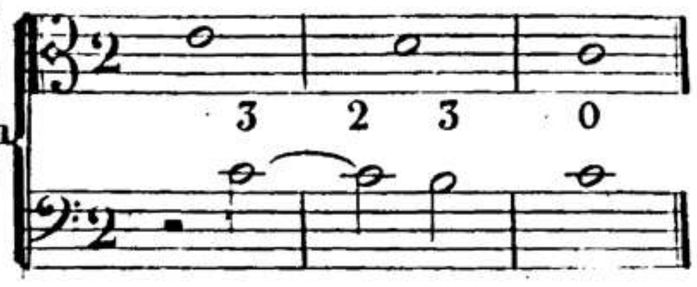
DELL' UNISONO E DELL' OTTAVA.

N.° 1.

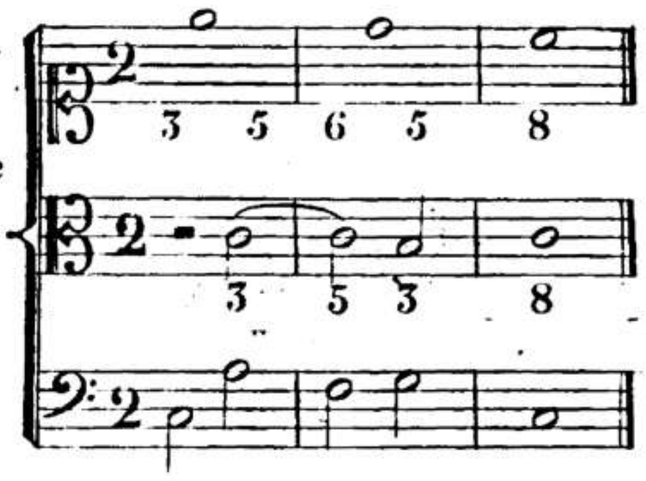
Unisono e suo complemento in 8.ª



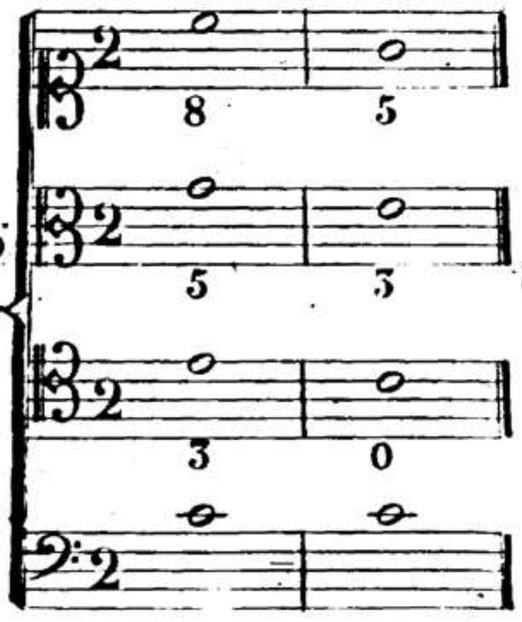
Unisono necessario nel fine del periodo della principal cantilena.



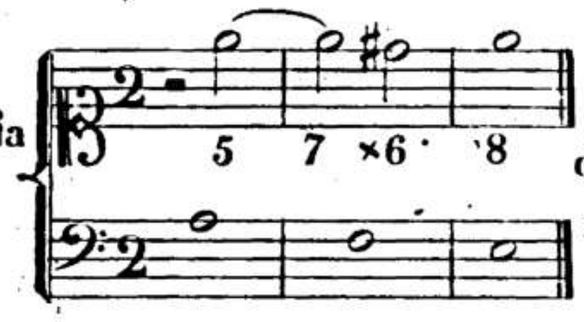
Ottava egualmente necessaria nel fine del periodo.



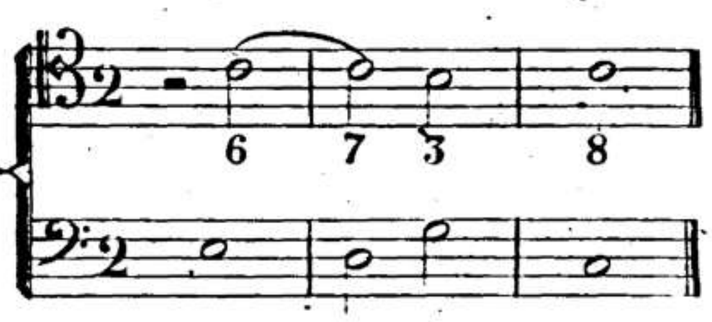
Ottava o unisono necessario sopra la Triade a 4. parti.



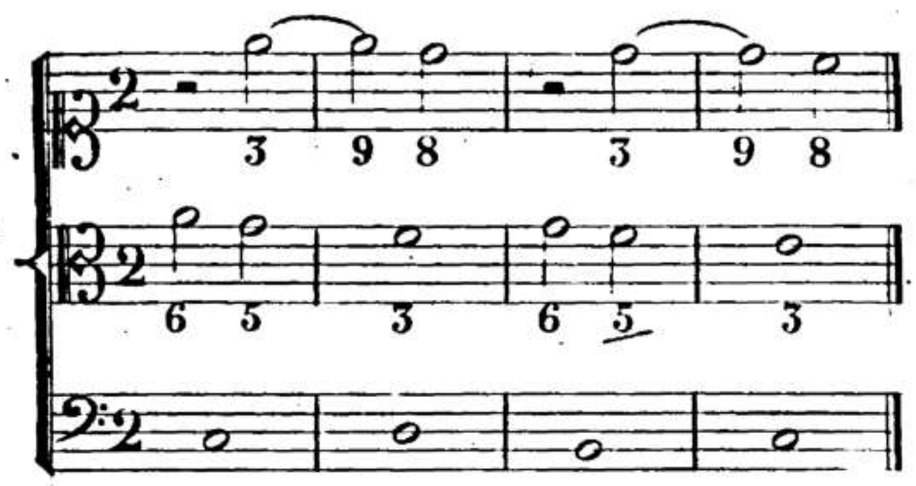
Ottava necessaria dopo la 6.ª eccedente.



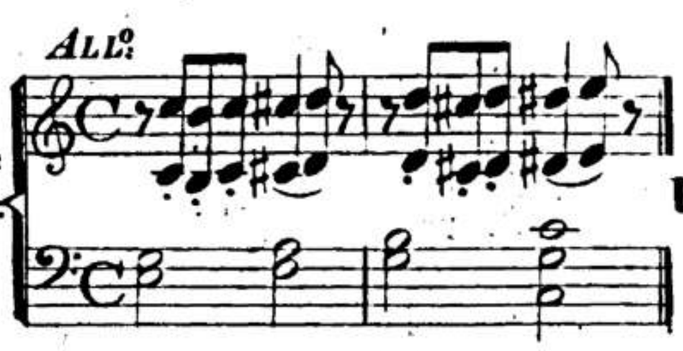
Ottava necessaria dopo la sensibile qualora il basso proceda alla Tonica.



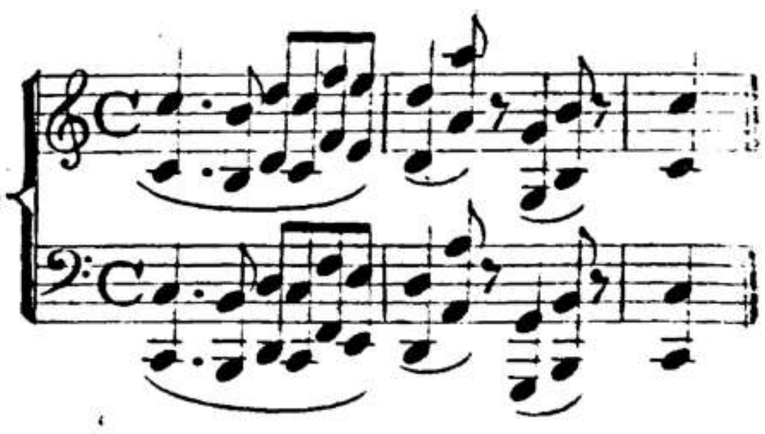
Ottava necessaria dopo la nona allorchè il basso resta.



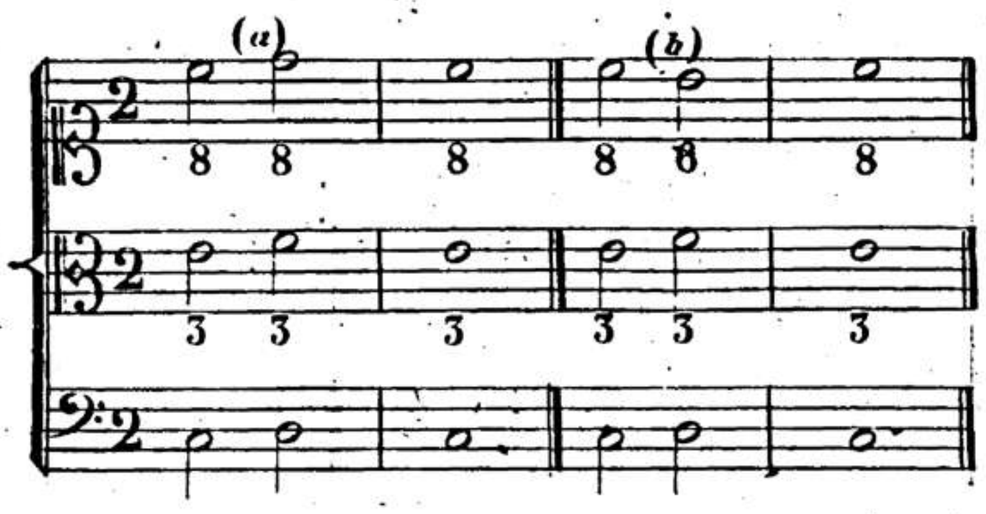
Ottave permesse per rinforzare alcune parti.



Unisono generale

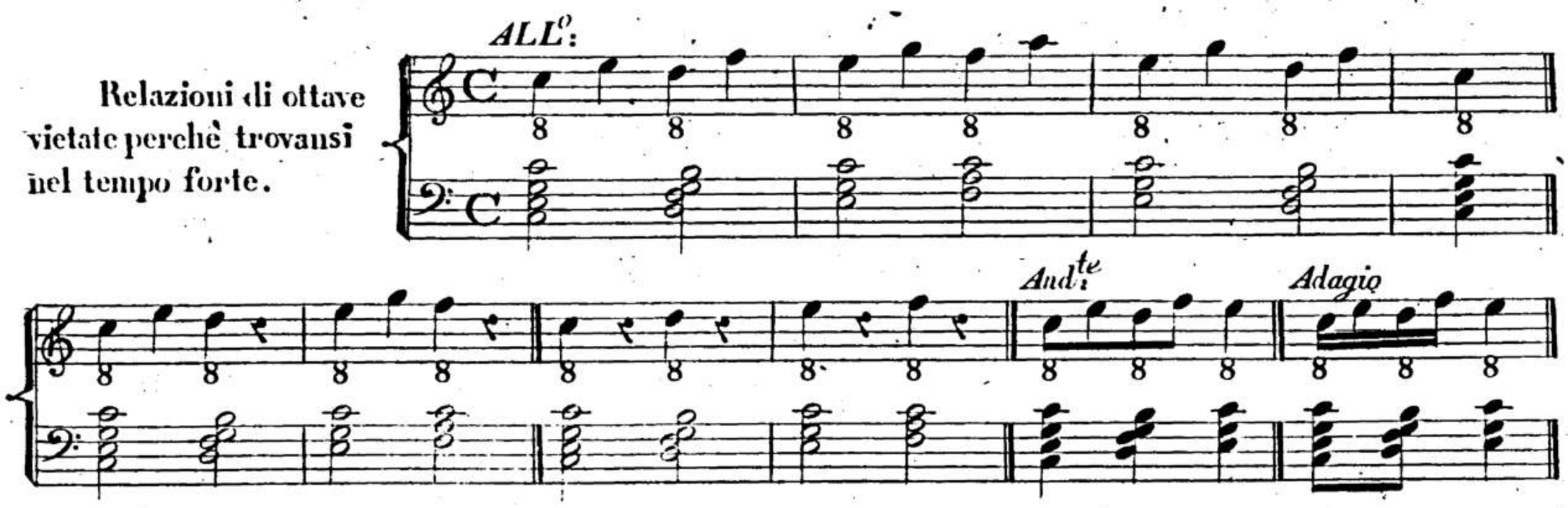


Ottave vietate perchè usurpano il posto di un numero armonico.

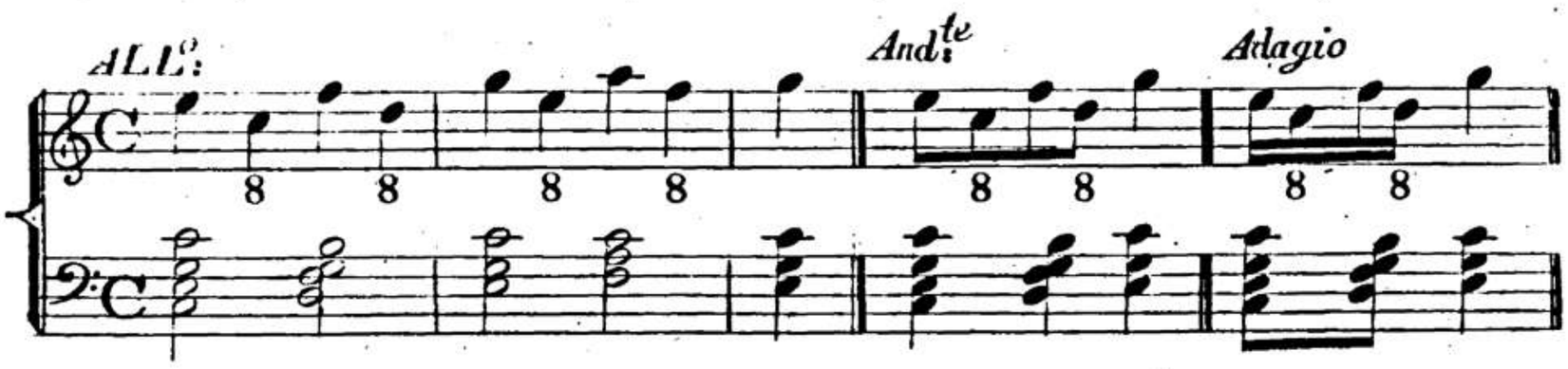


(a) Posto usurpato.
(b) Numero ricercato dall'udito.

Relazioni di ottave vietate perchè trovansi nel tempo forte.



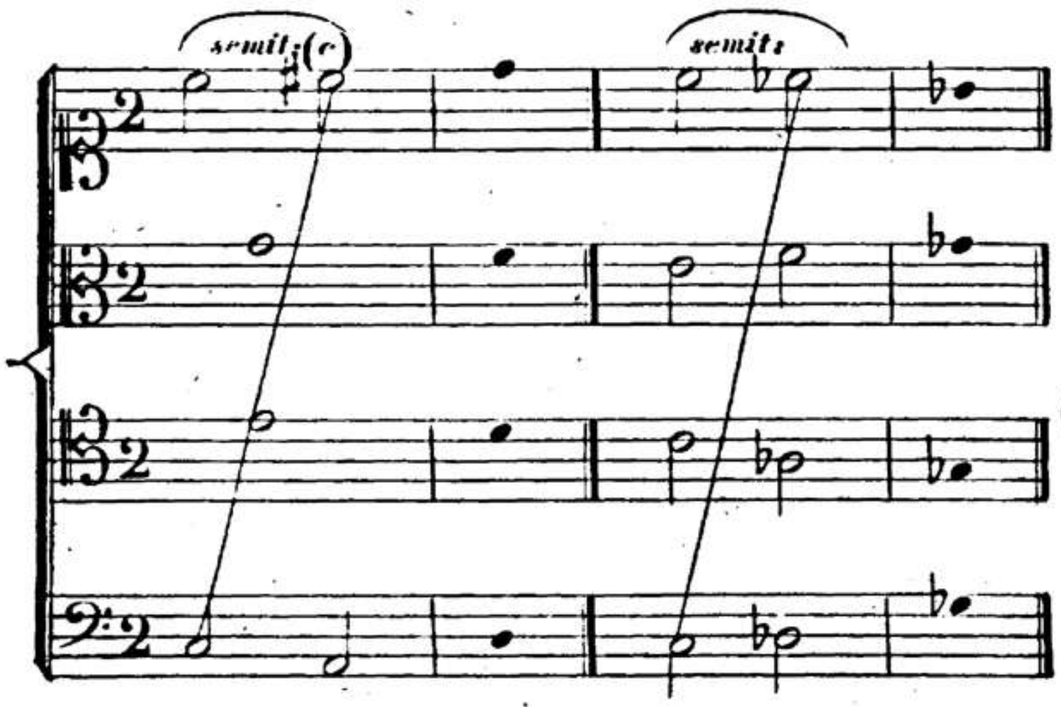
Relazioni di ottave permesse perchè trovansi nel tempo debole.



DEL SEMITUONO MINORE, E DELL' 8.va ECCEDENTE E DIMINUITA.

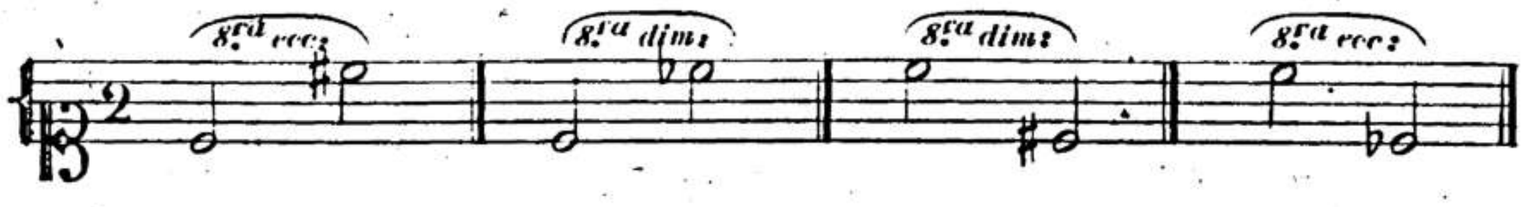
N.o 2.

Semituono necessario per modulare.

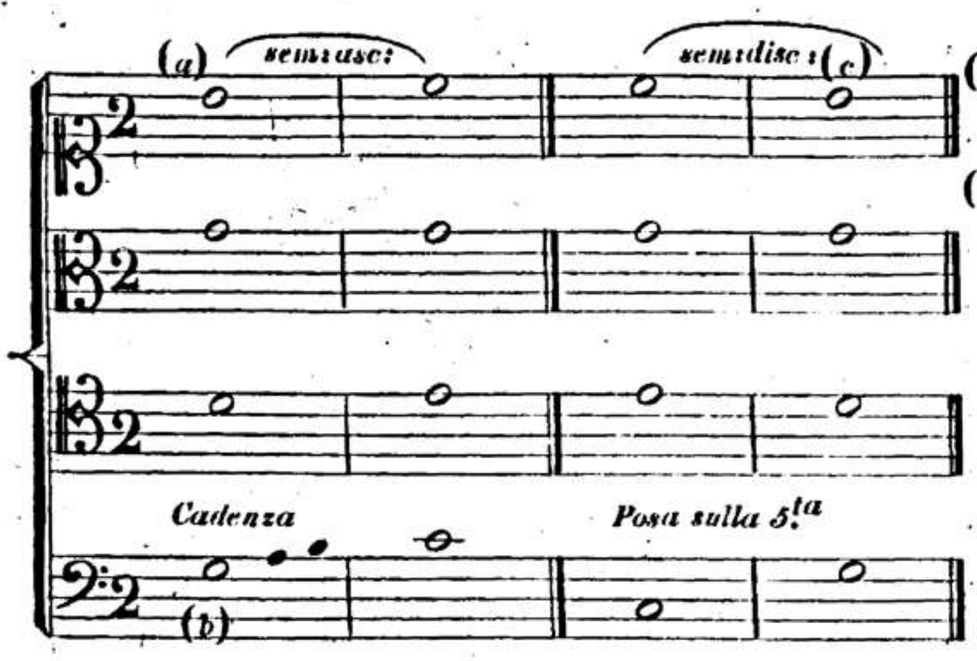


(c) Le corodiche e moleste relazioni di ottave eccedenti e diminuite fra le parti manifeste, diminuiscono di forza e sono tollerate, allorchè cadono sopra di un accordo costituente il modo.

Salti di ottave eccedenti e diminuite esclusi dagli elementi dell' armonia e melodia.



N.°3. DEL SEMITUONO MAGGIORE, O 2.da MINORE, E 7.ma MAGGIORE.

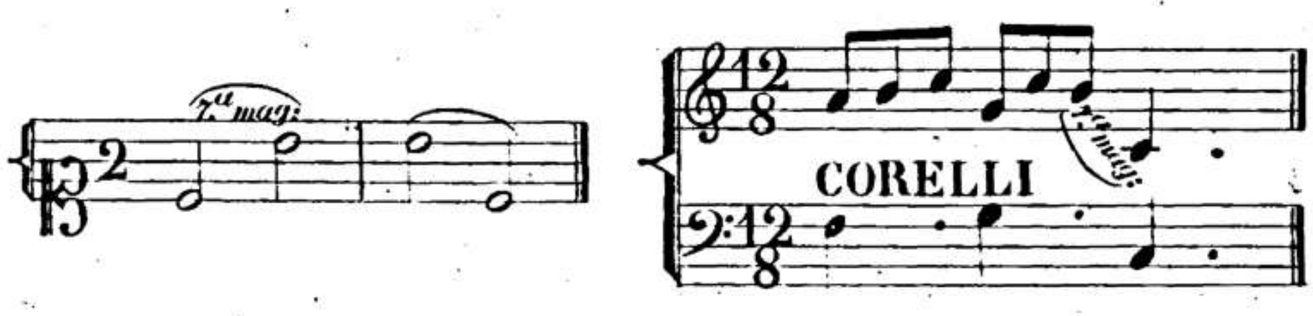


(a) 3.ª maggiore forzata ad ascendere di semituono maggiore come nota sensibile.

(b) Il salto di 4.ª ascendente nel basso, dietro l'ottava regola degli antichi sarebbe un errore col soprano di due ottave implicite; ma se si ascolta la piacevolezza dell'intervallo e dell'armonia e si considera che la regola si appoggia soltanto sull'imperizia del cantore, supponendo che ascenda di grado sopra un salto richiesto dal senso, si vedrà chiaramente quanto sia contraria alla ragione e alla libertà del senso.

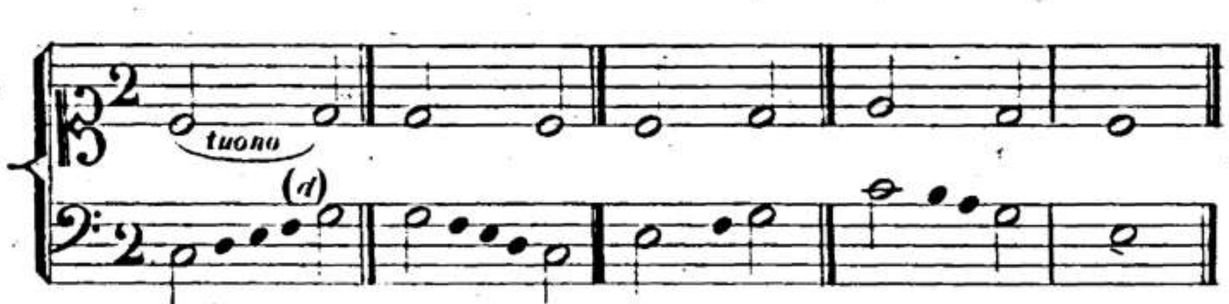
(c) 3.ª maggiore libera da qualunque obbligo.

Salti di 7.ª maggiore esclusi dagli elementi dell'armonia e melodia.



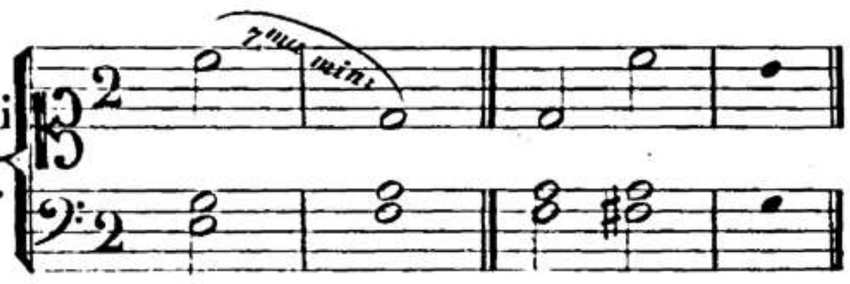
N.°4. DEL TUONO O 2.da MAGGIORE E 7.ma MINORE.

Tuono successivo.



(d) Quì si presentano le quinte e le ottave implicite proscritte dall'8.ª regola, delle quali se ne farà quel conto che si è detto in addietro, ritenendo, che il moto retto di tali consonanze è troppo grato per non farne un libero uso.

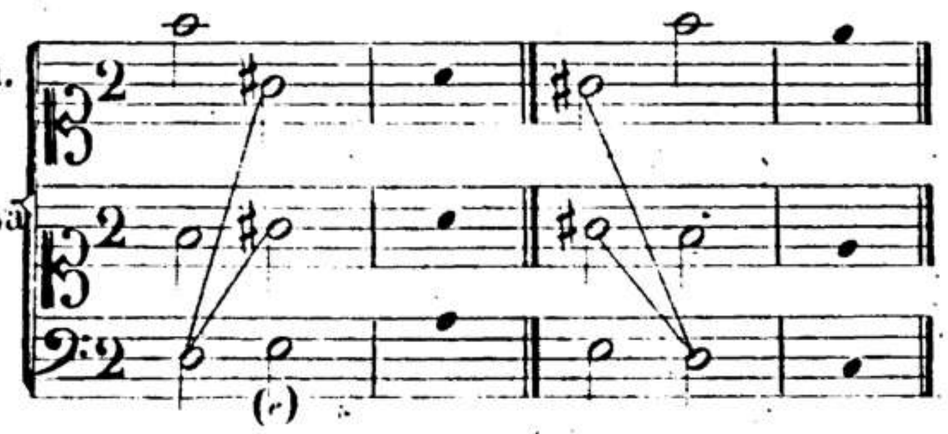
Salti di 7.ª minore ammessi negli elementi dell'armonia e melodia.



N.°5. DELLA 2.da ECCEDENTE E 7.ma DIMINUITA.

Salti di 7.ª diminuita.

2.ª eccedente successiva

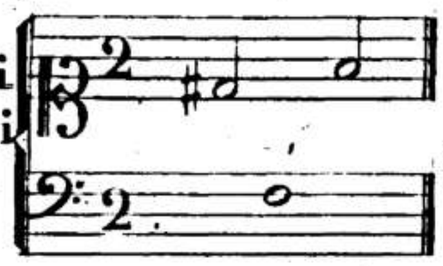


(e) La cattiva relazione corodica di tritono fra le parti superiori, si perde coll'impressione dell'accordo costituente il modo; ed è ancor meno sensibile nei salti di 7.ª diminuita.

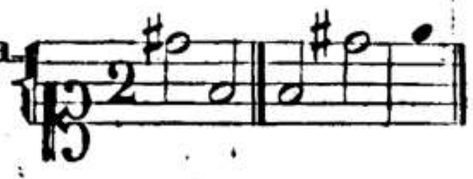
DELLA 3.za DIMINUITA E 6.ta ECCEDENTE.

N. 6.

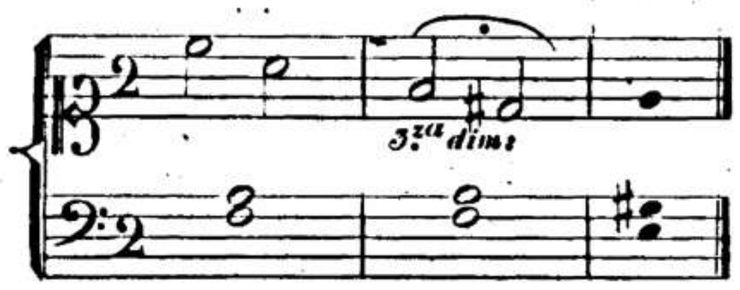
Salto ascendente di 3.ª diminuita esclusodaglielementi dell'armonia e melodia.



Salti di 6.ª eccedente esclusi da gli elementi dell'armonia e melodia.



3.ª diminuita discendente ammessa negli elementi.

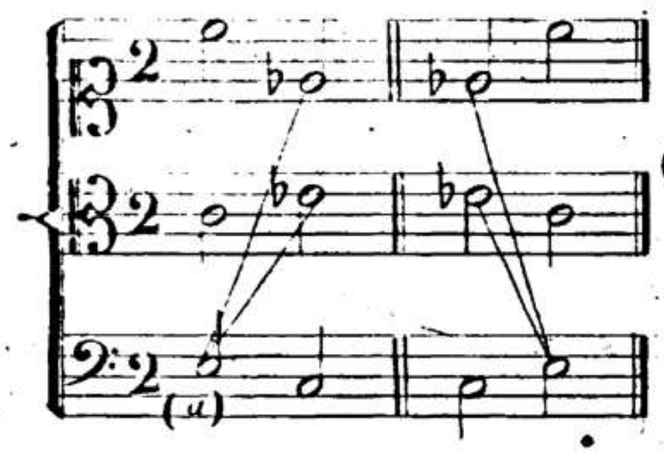


DELLE TERZE E DELLE SESTE MAGGIORI E MINORI.

N.° 7.

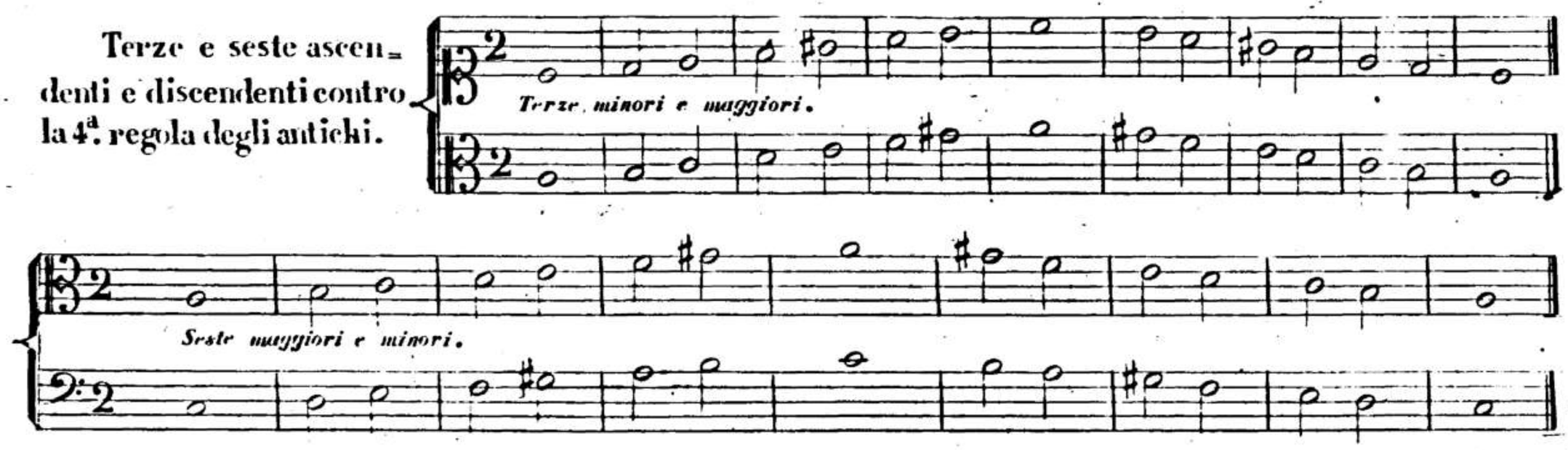
Salti di 6.ª maggiore

Salti di 3.ª minore.



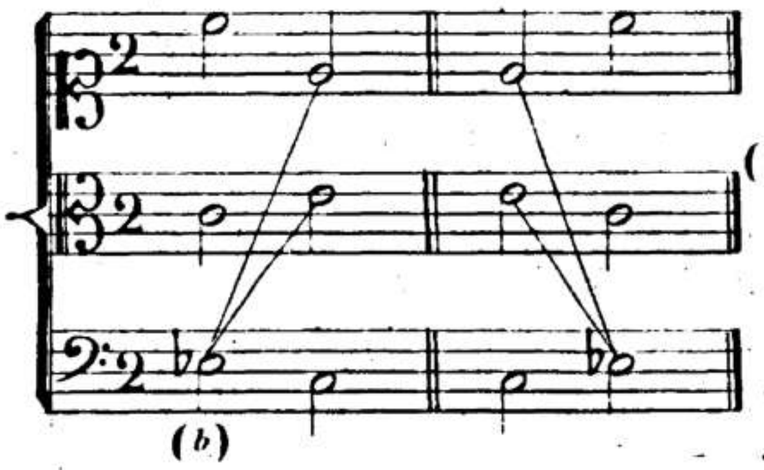
(a) La cattiva corodica relazione di ottava diminuita che nasce col cambio delle terze fra le parti è la peggior nemica del buon orecchio, e perciò si dovrà evitare con ogni cura particolarmente fra le parti manifeste.

Terze e seste ascendenti e discendenti contro la 4.ª regola degli antichi.



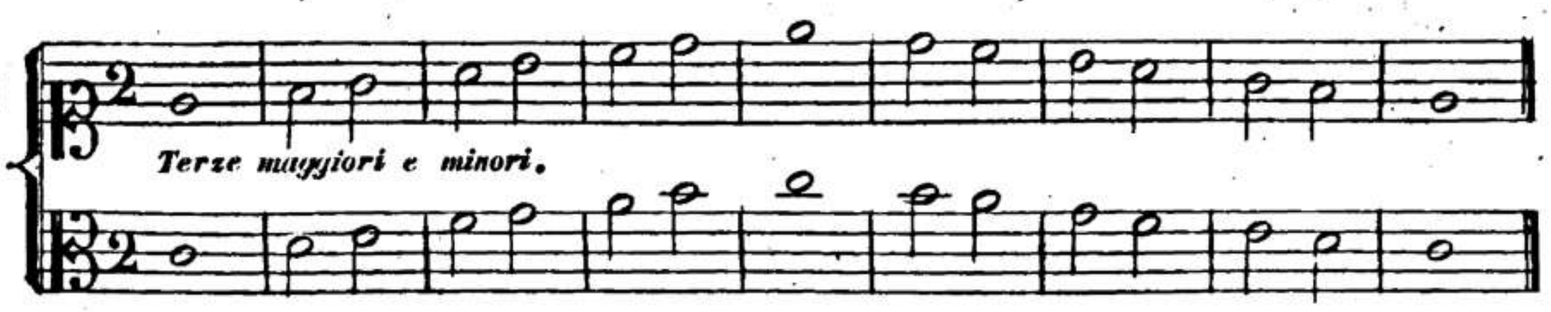
Salti di 6.ª minore.

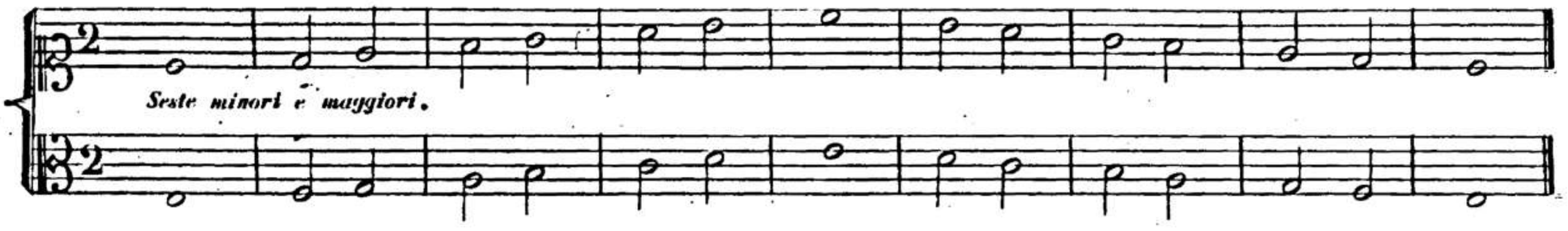
Salti di 3.ª maggiore.

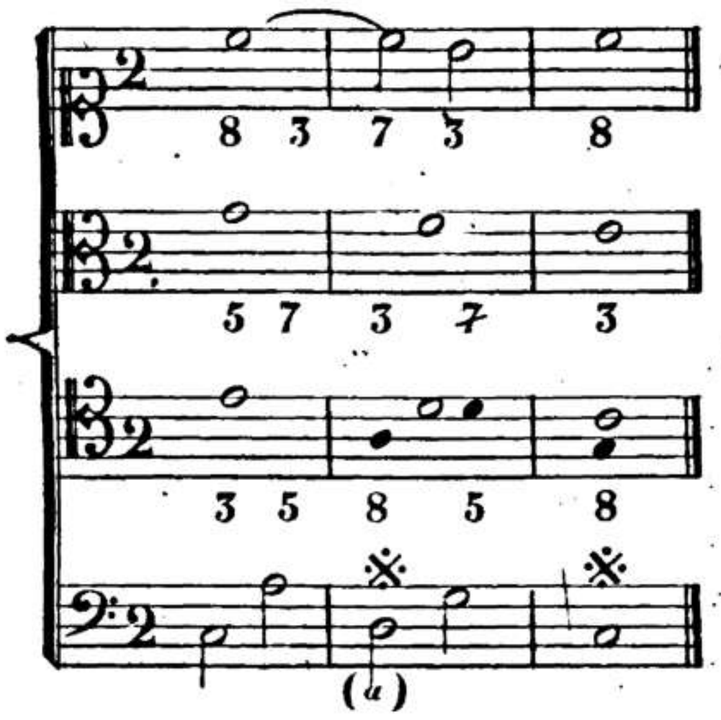


(b) Si dirà egualmente della corodica relazione di 8.ª eccedente, come si è detto precedentemente della diminuita.

Terze e seste ascendenti e discendenti contro la detta regola.







(a) Agli accordi segnati ※ vien sottintesa piuttosto la 5ª. che la 3ª., perchè questa è più armonica e determina meglio il modo.

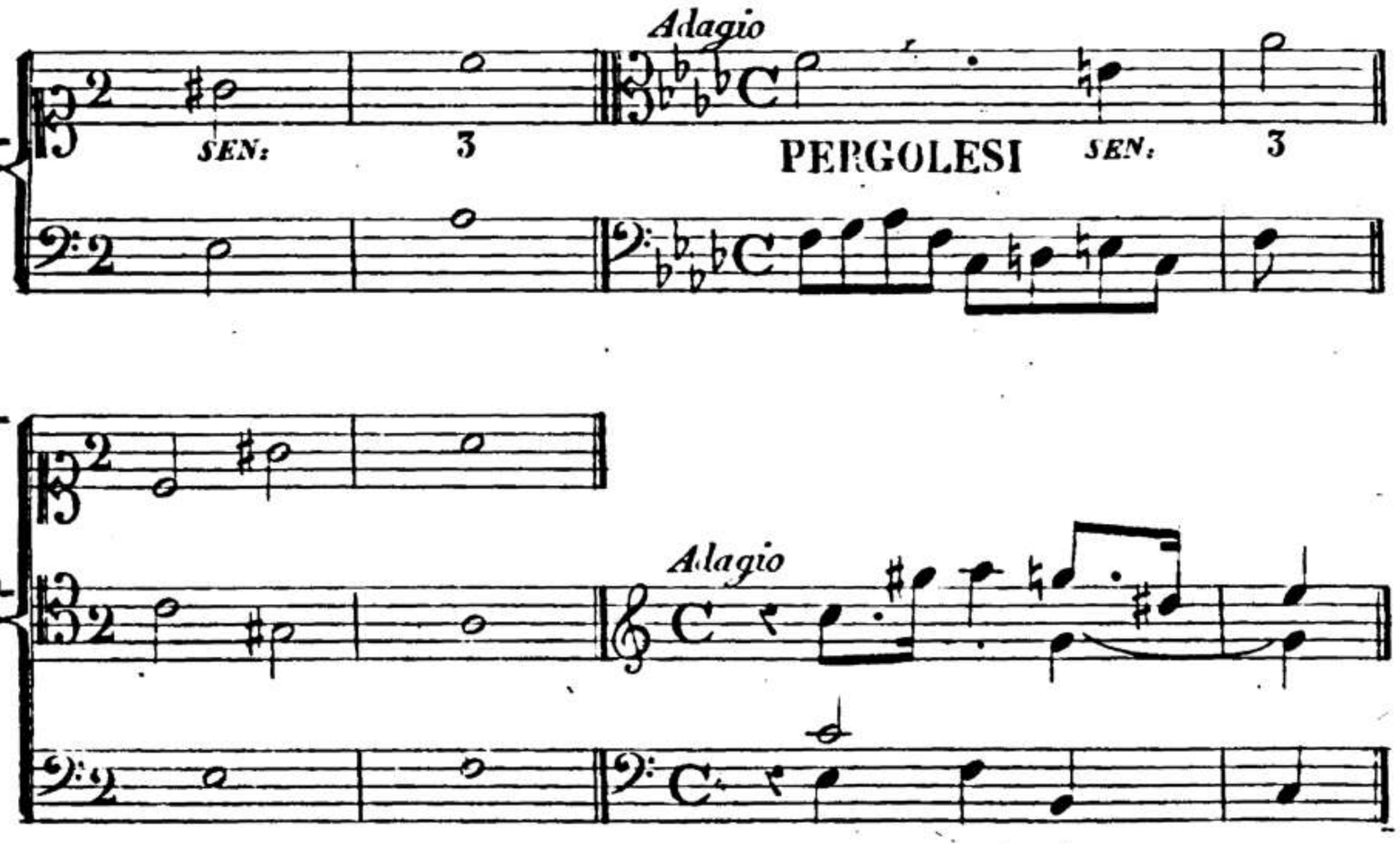
DELLA 4ta. DIMINUITA e 5ta. ECCEDENTE.

N°. 8.

Salto di 4ª. diminuita ascendente ammesso negli elementi.

Salto di 5ª. eccedente ascendente ammesso negli elementi.

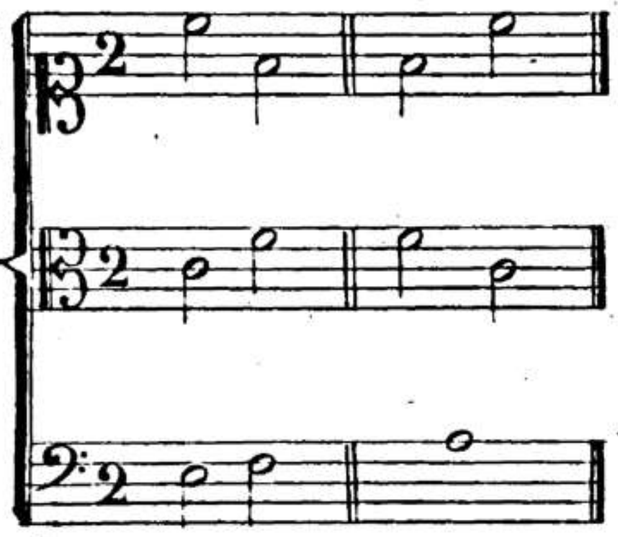
Salto di 4ª. diminuita discendente ammesso negli elementi.



DELLA 4.ta E 5.ta NATURALI.

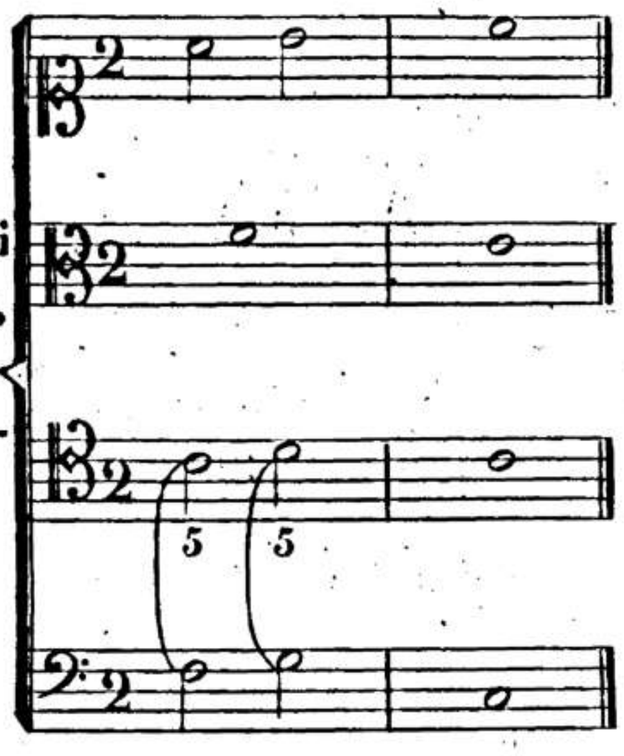
N.9.

Salto di 5.a ascendente e discendente.

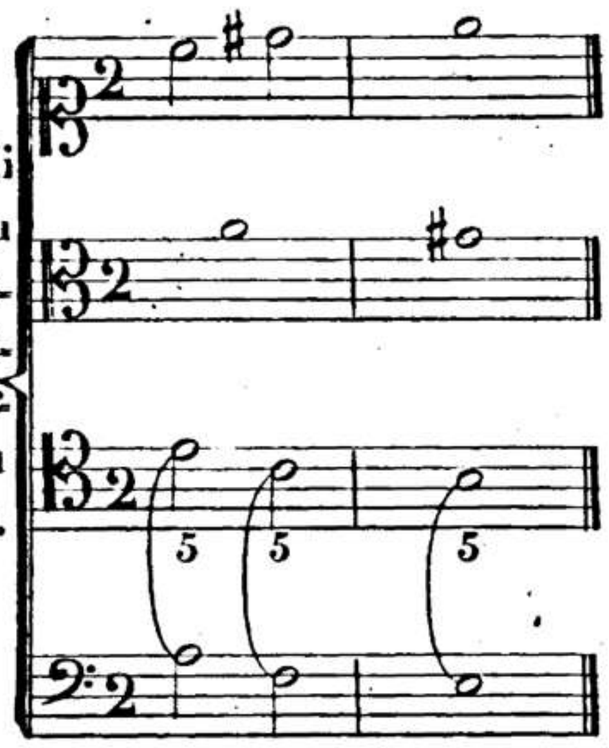


Salto di 4.a ascendente e discendente.

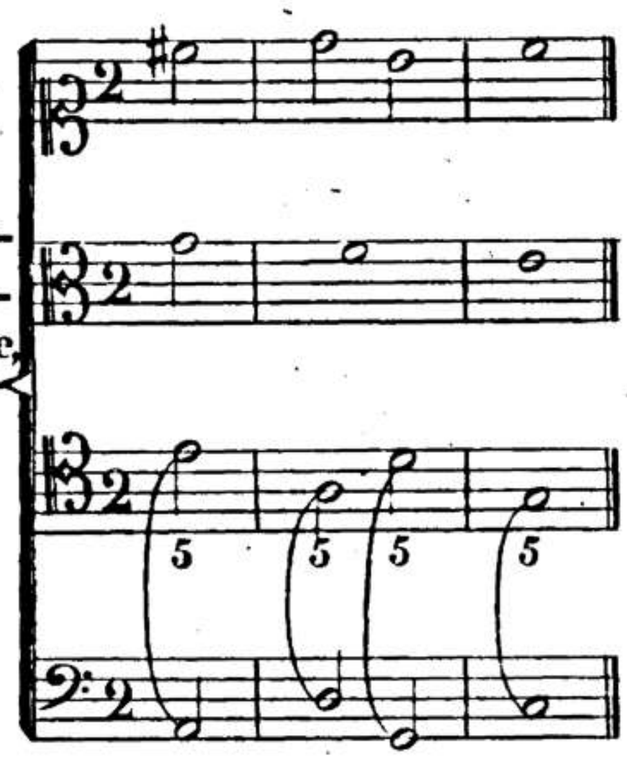
Due quinte naturali di moto retto coperte, delle quali la seconda trovasi sulla producente.



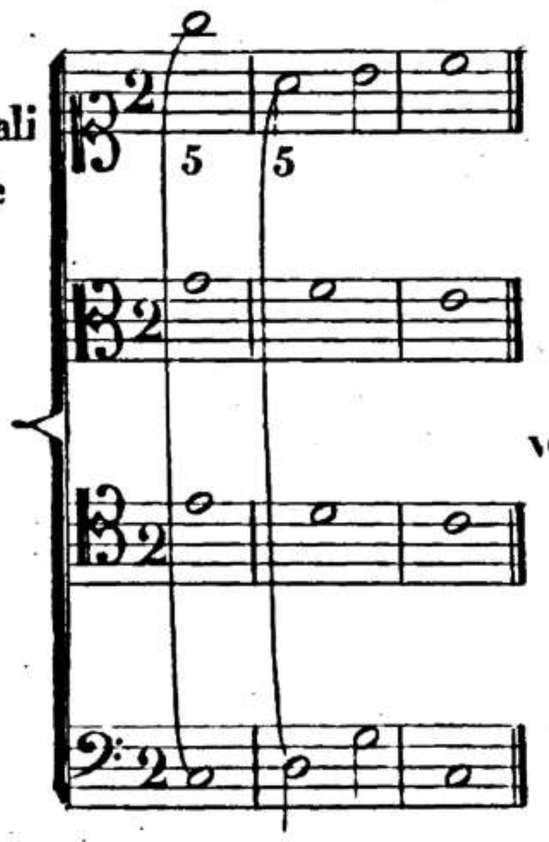
Tre quinte naturali di moto retto coperte, la seconda delle quali è sopra un accordo indicante una fermata e la terza sulla 5.a del modo, su cui l'orecchio si riposa.



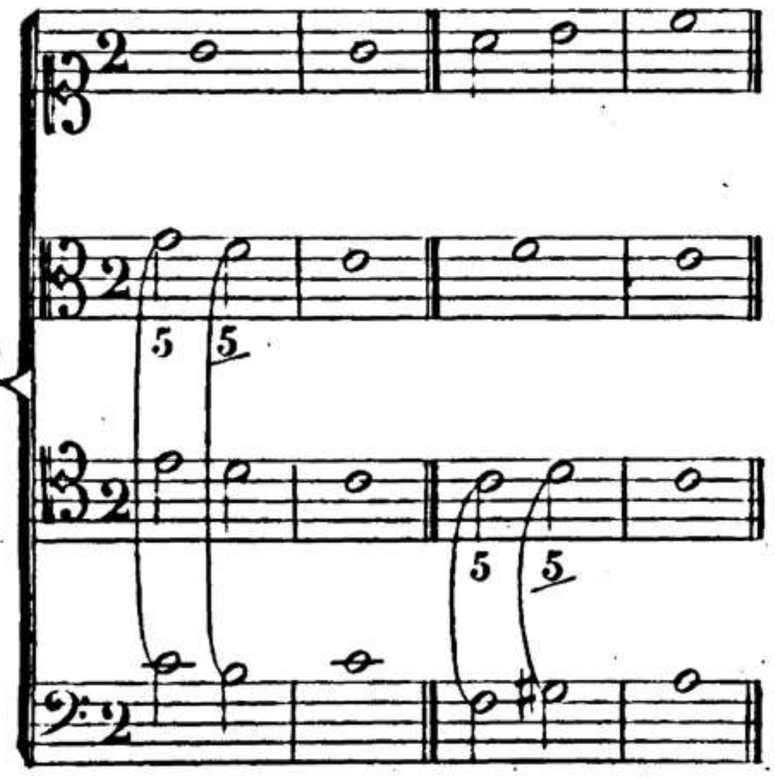
Quattro quinte naturali di moto contrario coperte e permesse, benchè da questi salti non ne venga buon canto.



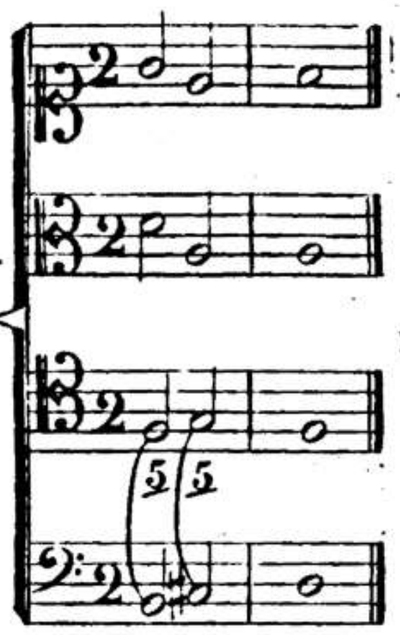
Due quinte naturali di moto contrario, e manifeste.



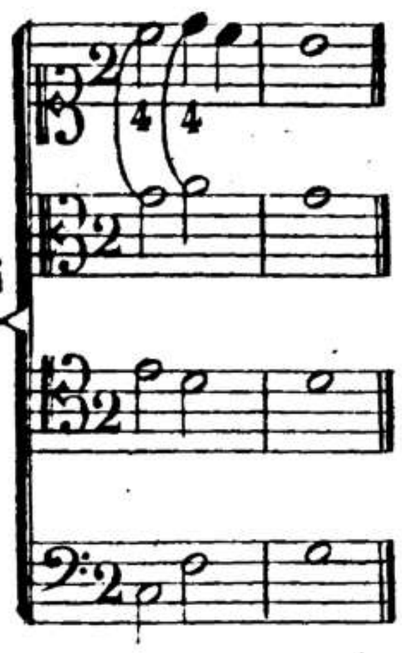
Due quinte di diversa specie coperte.



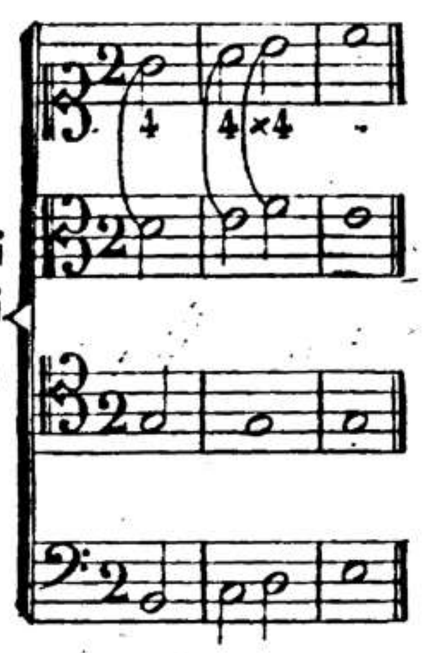
Due quinte dell'istessa specie coperte.



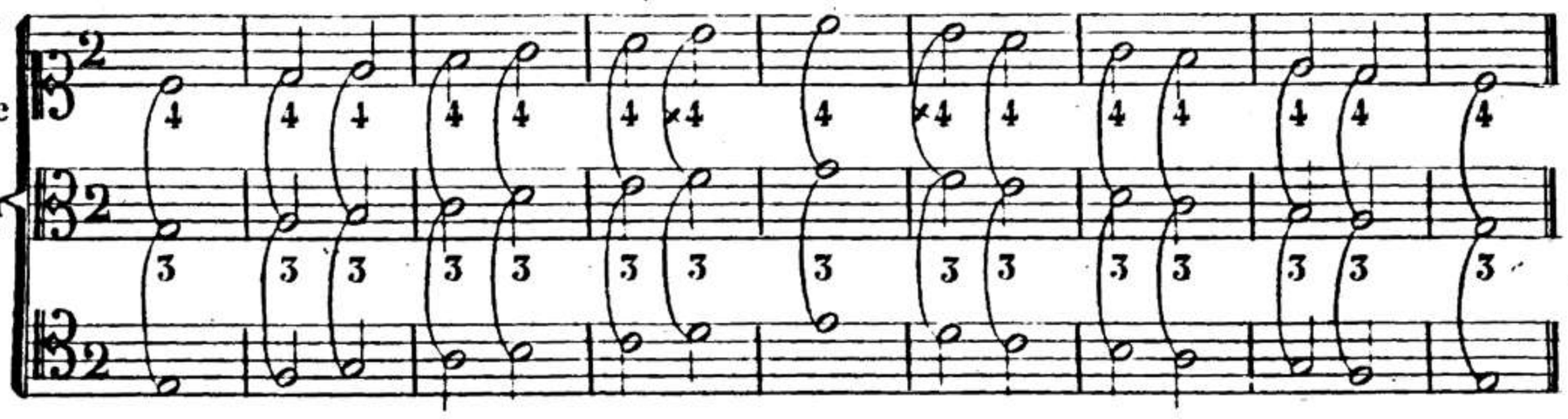
Due quarte di moto retto.



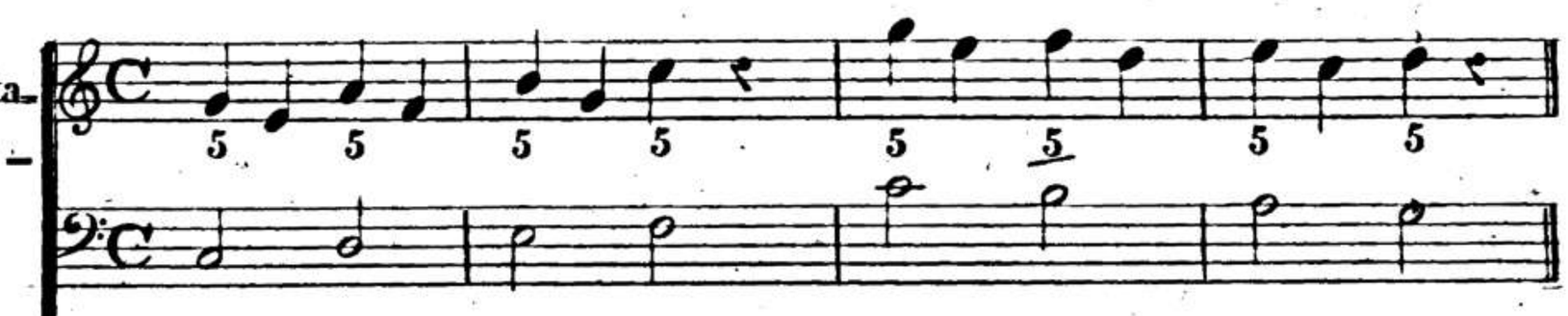
Tre quarte di moto retto e di diversa specie.



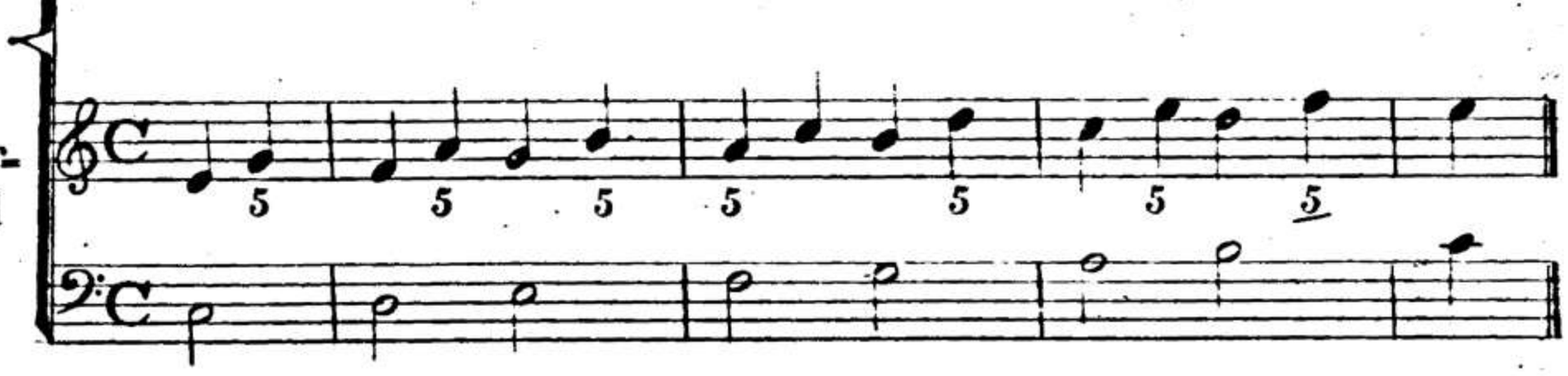
Serie di quarte di moto retto sostenute da una 3ª inferiore.



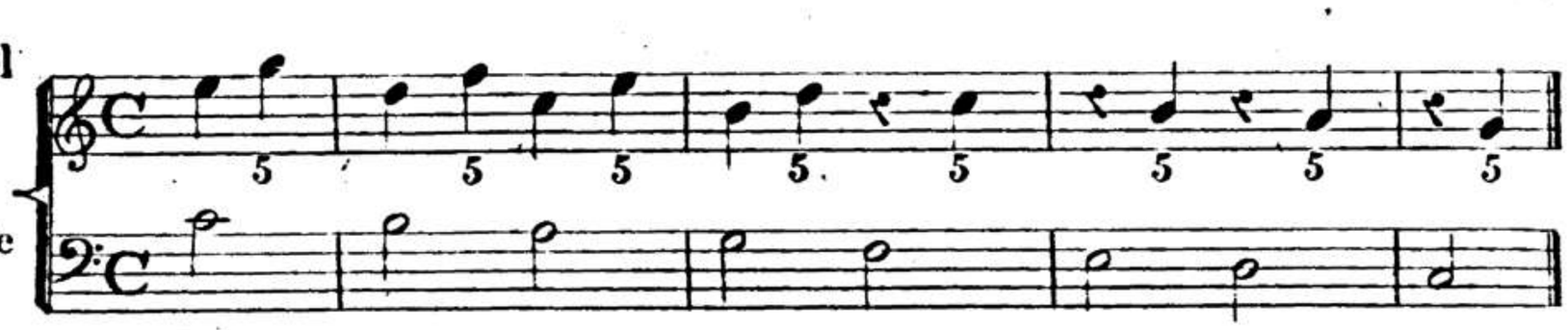
Relazioni di quinte vietate perchè cadono nel tempo forte.



Relazioni di quinte permesse, perchè cadono nel tempo debole.



Relazioni di quinte nel tempo debole, non buone in ragione della cattiva connessione delle armonie sottostanti.



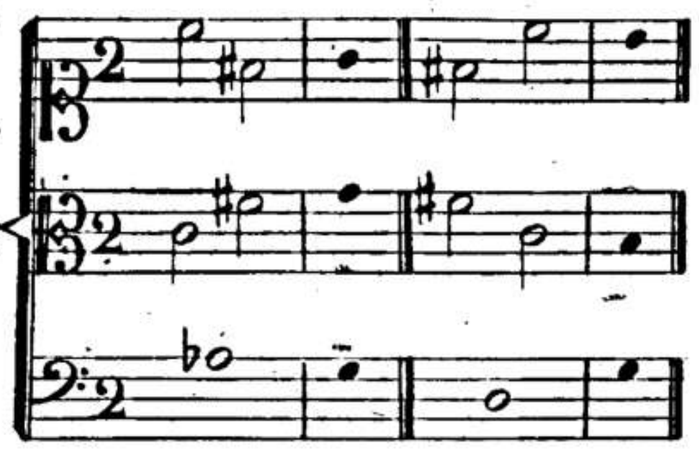
Relazioni di quinte permesse perchè l'una di queste cade sopra una frazione di tempo non apprezzata dall'udito.

G.T.

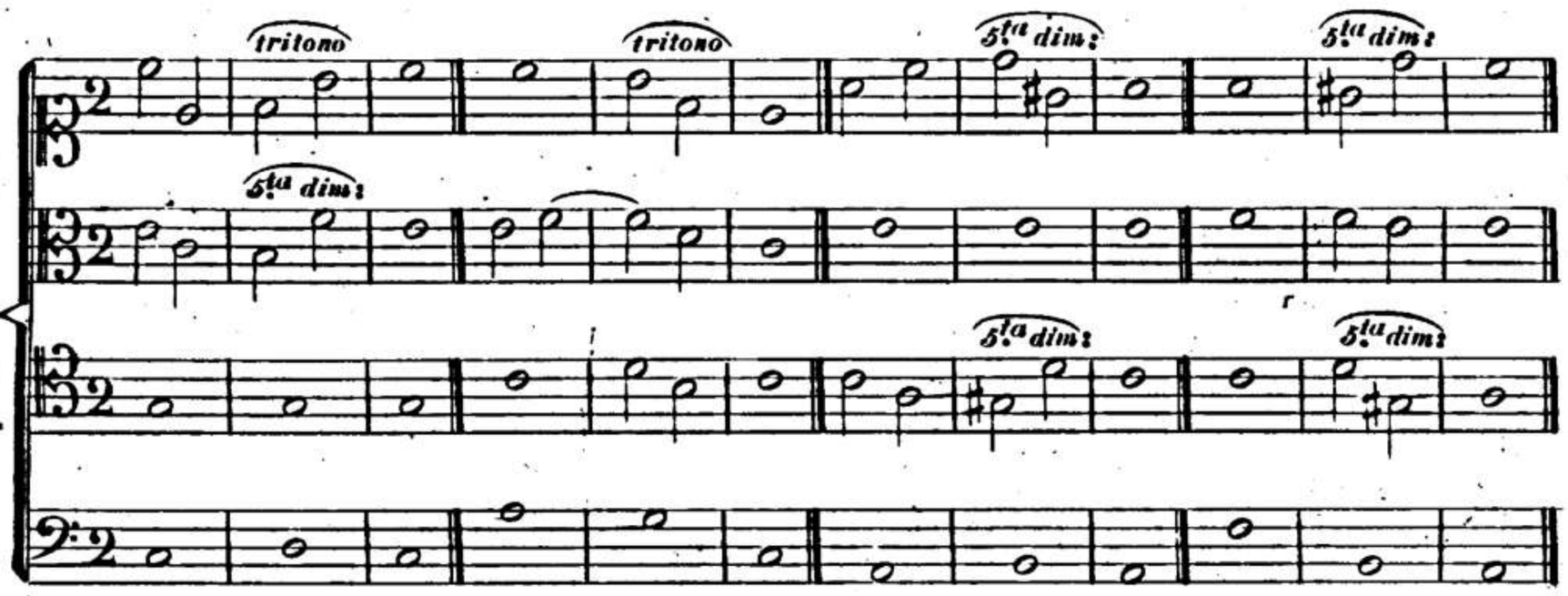
DEL TRITONO, O 4.ta ECCEDENTE E 5.ta DIMINUITA.

N.° 10.

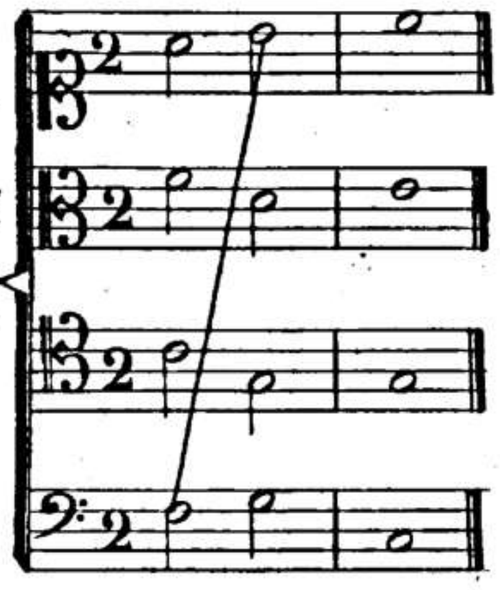
Salto di 5.ª diminuita discendente e ascendente.
Salto di 4.ª eccedente ascendente e discendente.



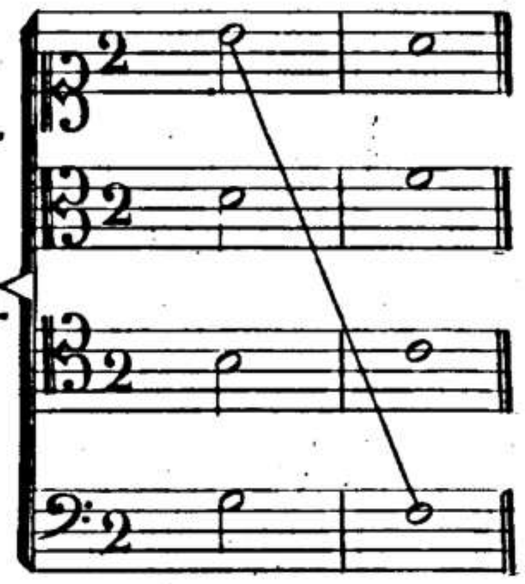
Relazioni monodiche di 4.ª eccedente e 5.ª diminuita; prevenute dall'impressione del modo cui appartengono, e sostenute dell'accordo costituente.



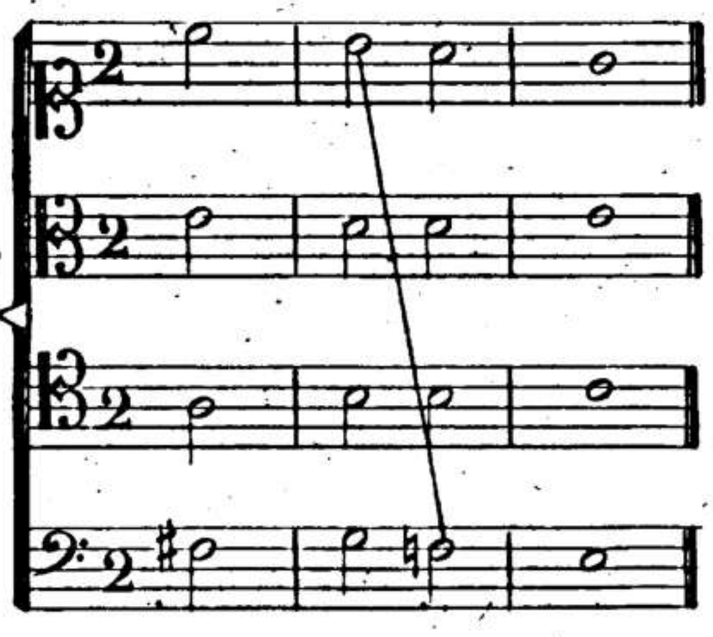
Relazione corodica manifesta menomata nella sua asprezza dall'accordo che ne costituisce il modo.



Relazione corodica manifesta cruda oltremodo, perchè non trovasi su di un accordo che costituisca il modo, o tale almeno su cui poter riposare l'orecchio.



La stessa corodica relazione manifesta resa tollerabile, perchè ritrovasi sull'accordo costituente il modo.

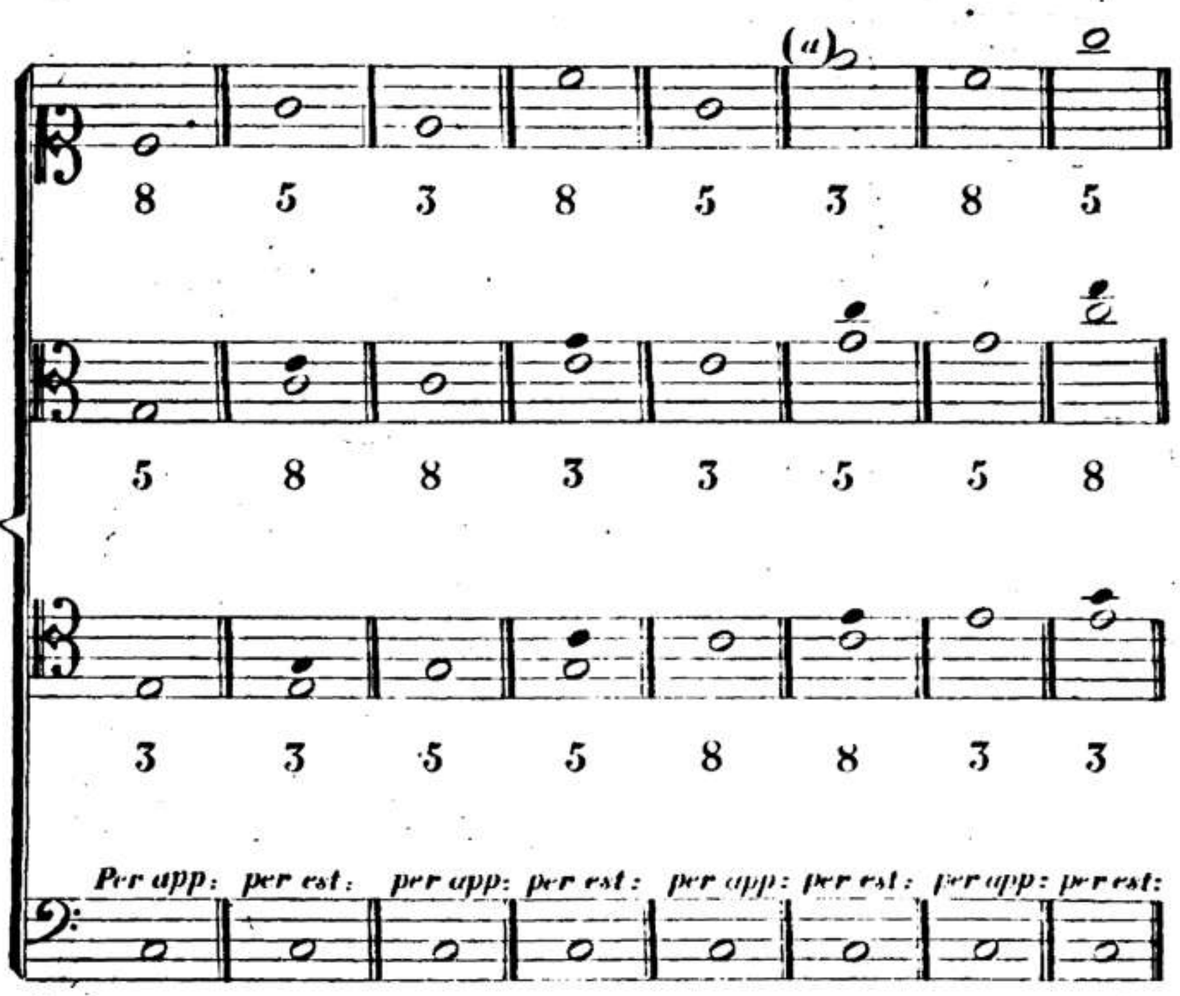


N.° 1.

ARTICOLO II.°

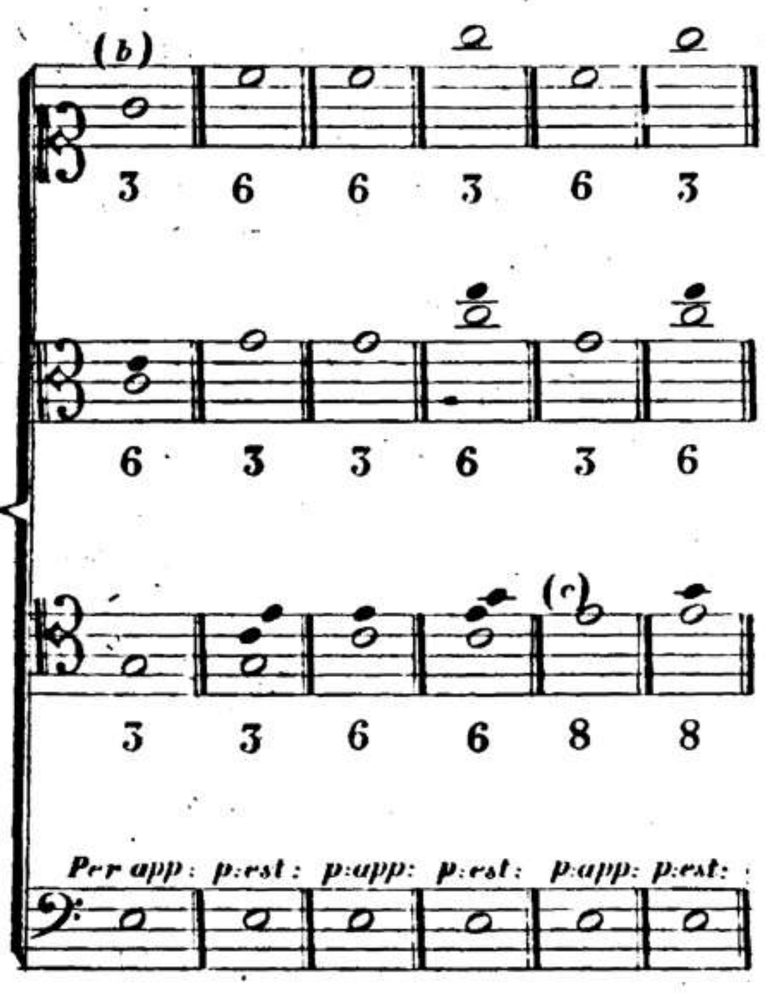
TRIADE MAGGIORE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

GENERATORE.

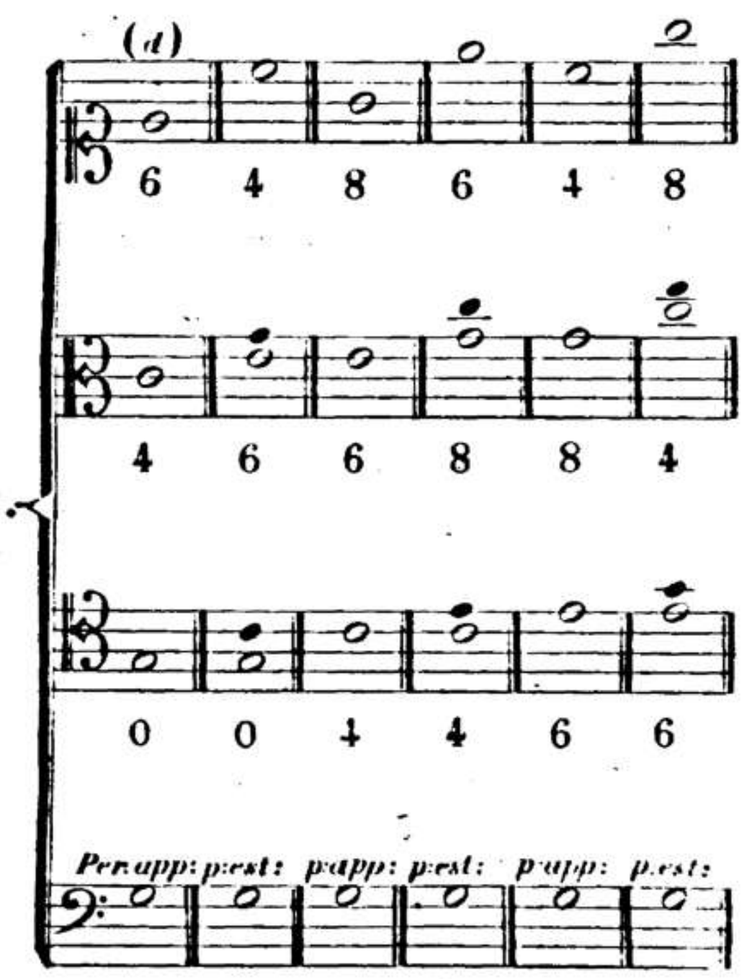


(*a*) Questa disposizione di parti, essendo indicata dal corpo sonoro, è anche la più naturale, e la più grata all'udito.

1.mo RIVOLTO.



2.do RIVOLTO.



(*b*) Essendo il 1.° rivolto sulla 3.ª maggiore del fondamentale, converrà raddoppiare o la 3.ª o la 6.ª

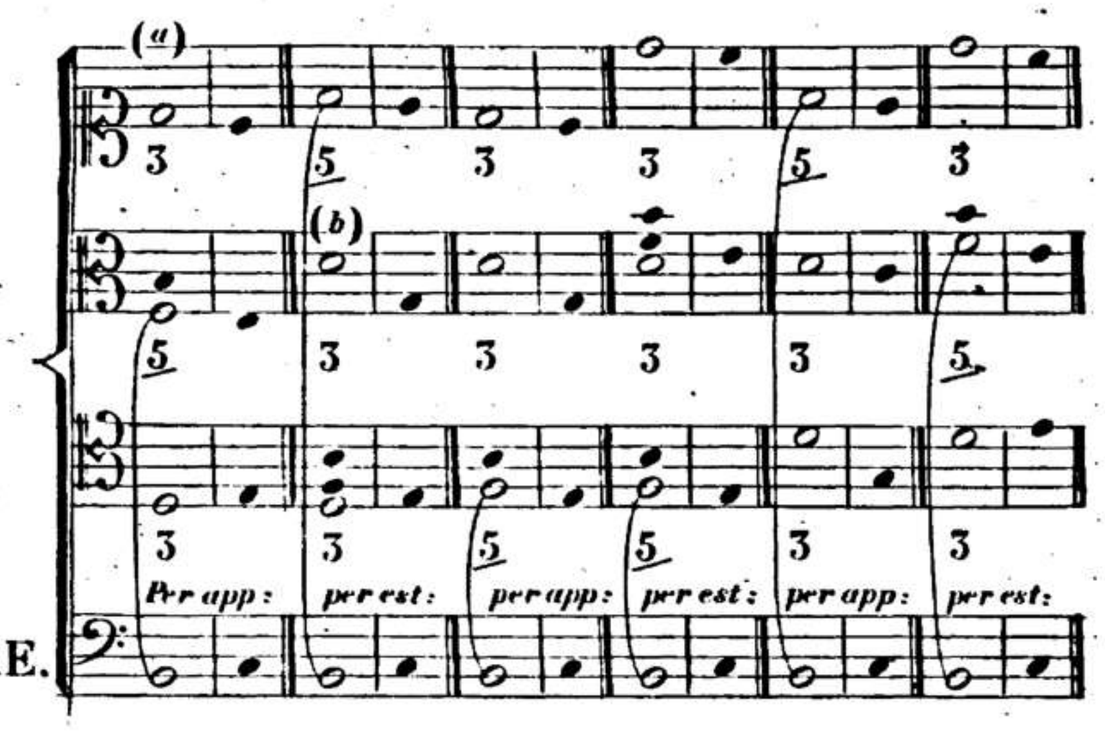
(*c*) Non disdice l'8.ª nel tenore, perchè s'immedesima col basso.

(*d*) Qualunque numero integrale sta bene nella parte superiore.

TRIADE APPARENTE DIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

N.° 2.

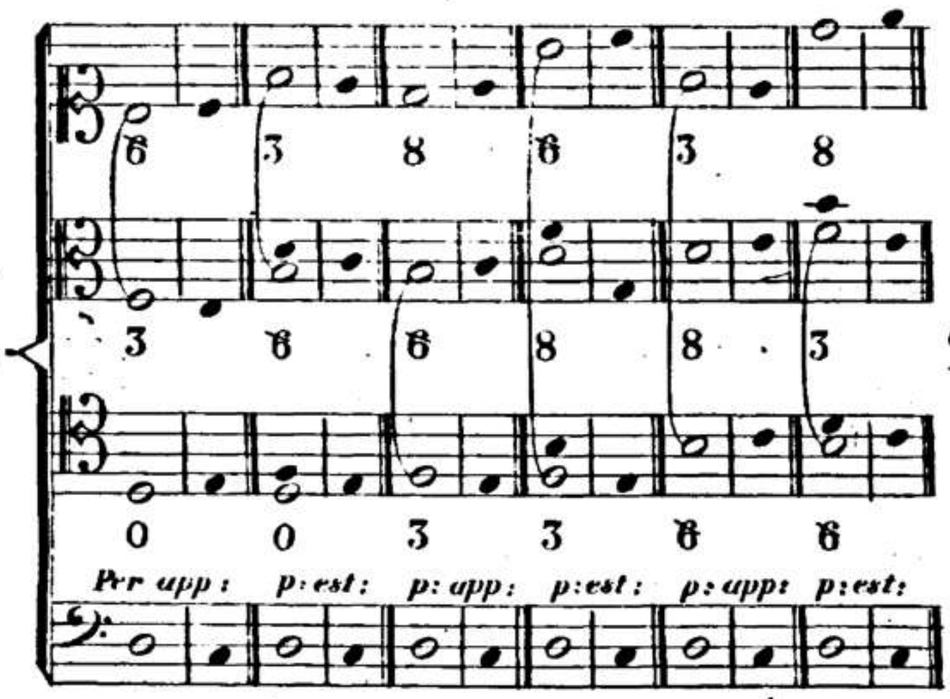
GENERATORE.



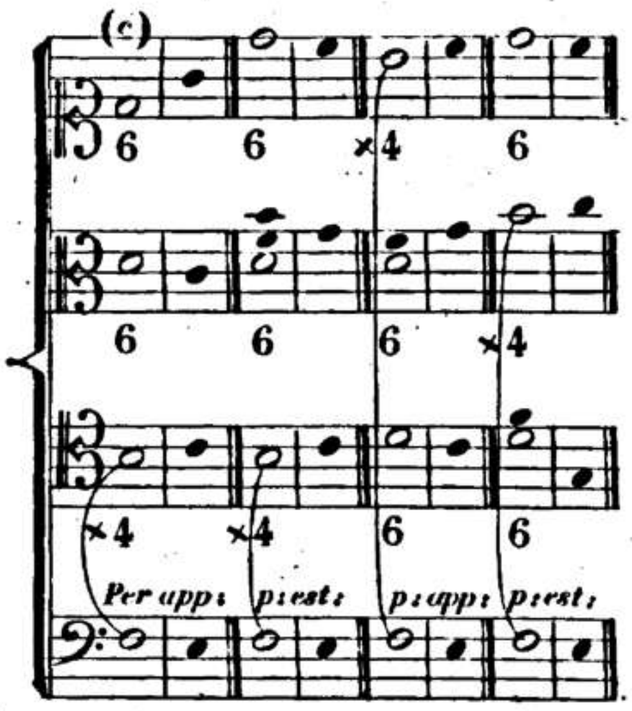
(a) Non essendo conveniente l'ottava sul la sensibile, ne sulla 5ª. si raddoppierà la 3ª., sola nota libera.

(b) Il salto dalla 3ª. alla 5ª. non sarà tanto lodevole nella parte superiore, come in una parte di mezzo.

1.mo RIVOLTO.



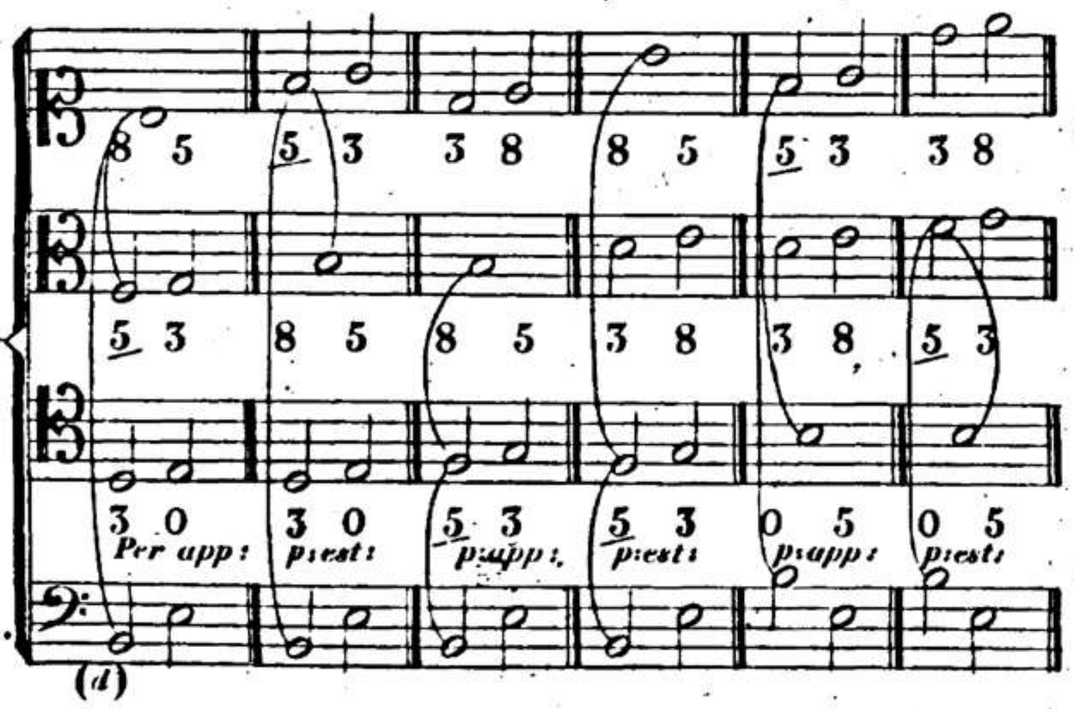
2.do RIVOLTO.



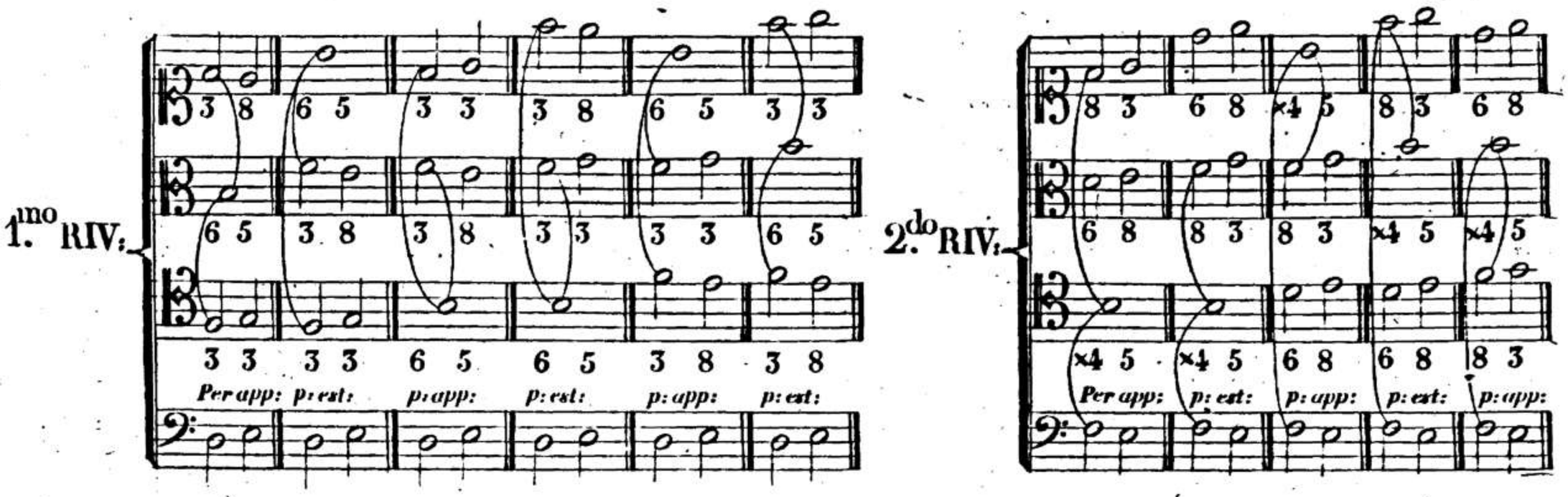
(c) Quì la nota libera convien che salti sulla 3ª. piuttostochè portarsi sull'8ª. del seguente 1°. rivolto, dovendosi in ogni caso fra le due parti manifeste preferire le consonanze più armoniche, che sono la 3ª. e la 6ª.

TRIADE APPARENTE DIATONICA CONSONANTE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

GENERATORE.

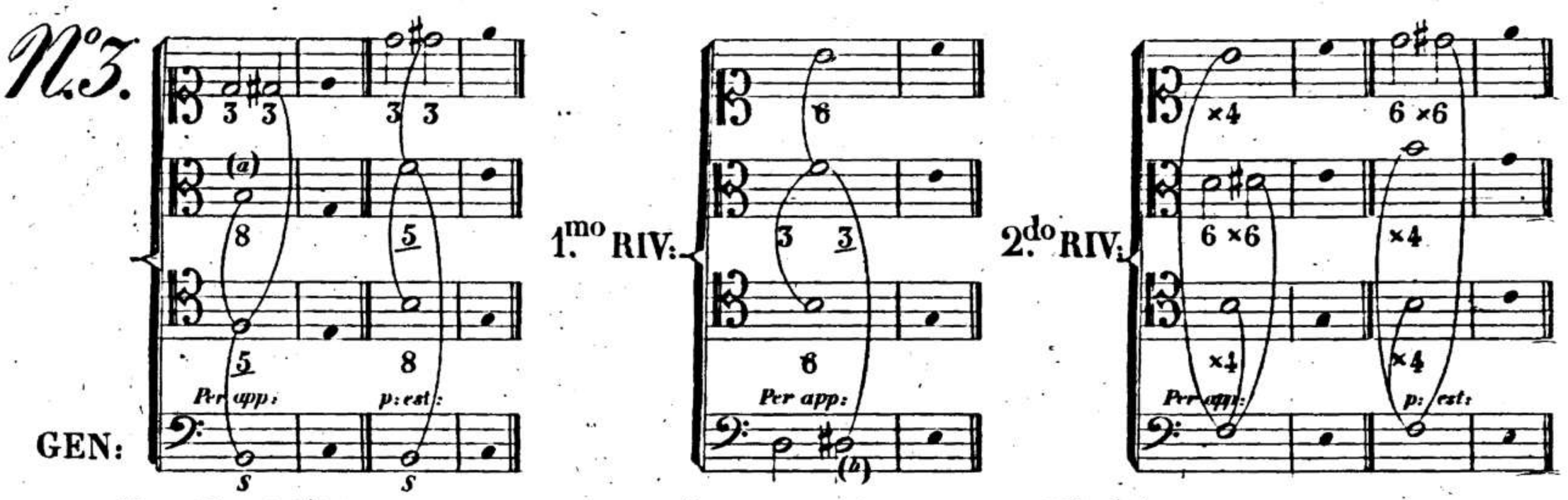


(d) Quando questo accordo fa parte di una progressione fondamentale di 4ª. in su e prende l'aspetto di accordo consonante, qualunque de' suoi numeri integrali può essere raddoppiato tanto sul fondamentale, che sui rivolti. Così dicasi quando passa alla producente del modo maggiore, e quando, come 2ª. del modo minore, passa sulla triade semidiatonica, e sulla producente.



SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE DIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

N.o 3.

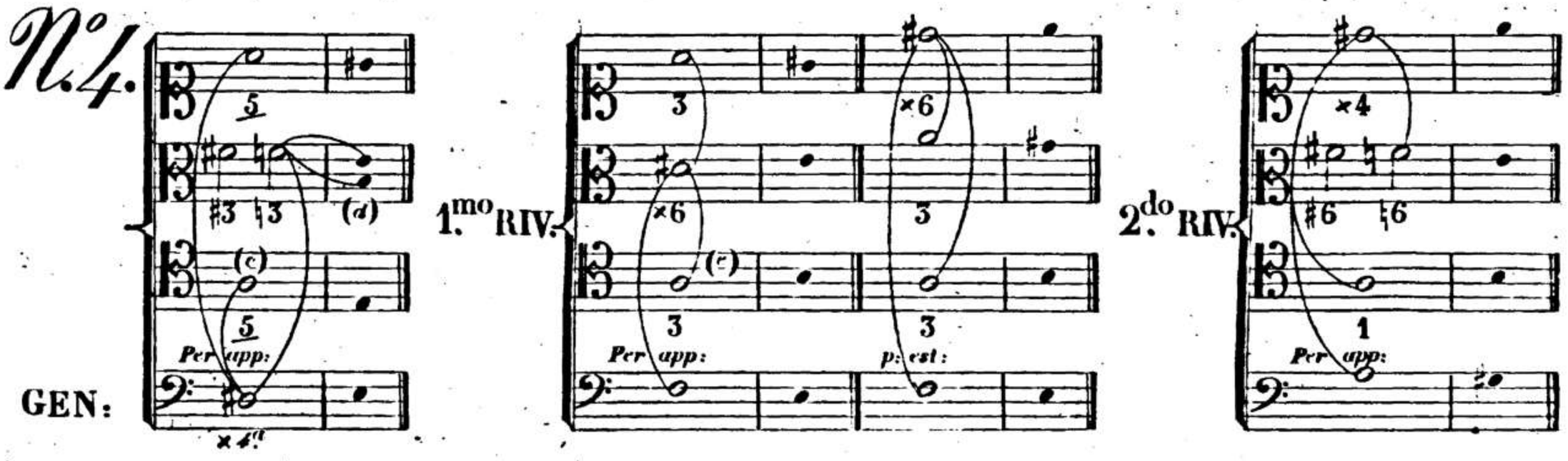


(a) Il raddoppio della nota sensibile lascerà la risoluzione naturale allé parti inferiore e superiore manifeste, saltando di 3ª. in giù.

(b) Questo complesso sarà piuttosto da schivarsi, che da farne uso.

SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE SEMIDIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

N.o 4.



(c) Questo raddoppio non ascenderà di grado per non incorrere in due 5ª. di moto retto.

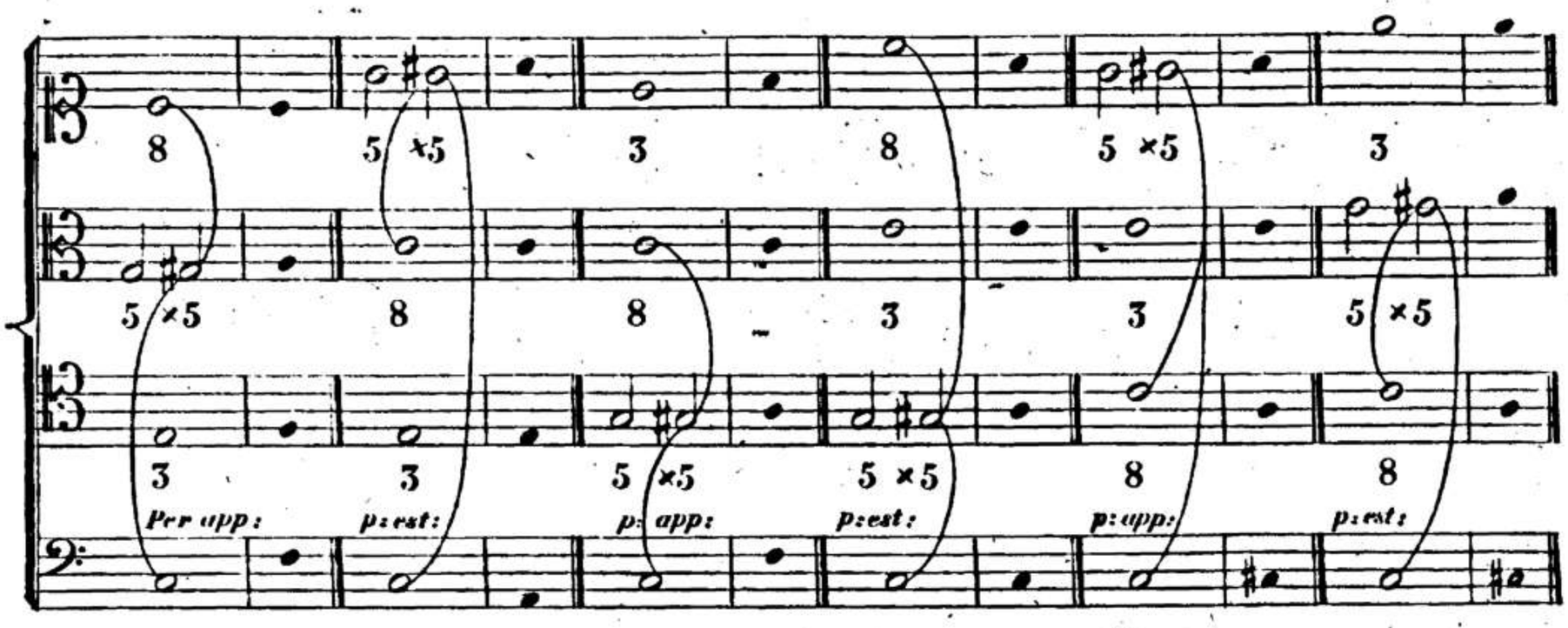
(d) Questa 3ª. diminuita potrebbe lasciare la sua risoluzione per saltare sulla 5ª.

(e) Sarà permesso progredire di due quarte fra le parti superiori al basso.

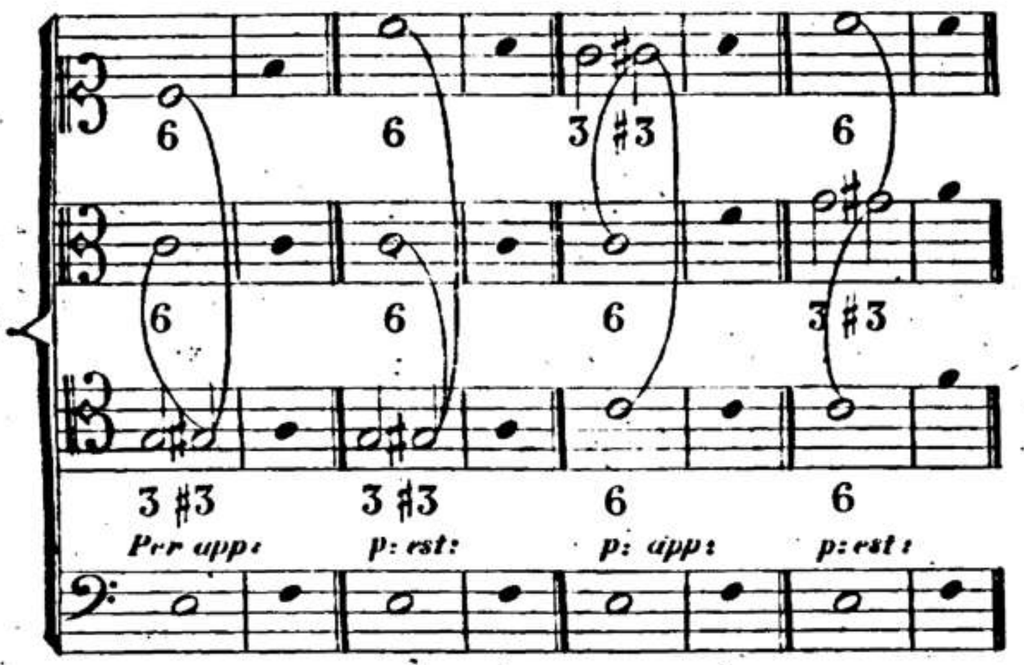
SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE MAGGIORE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE

N.° 5.

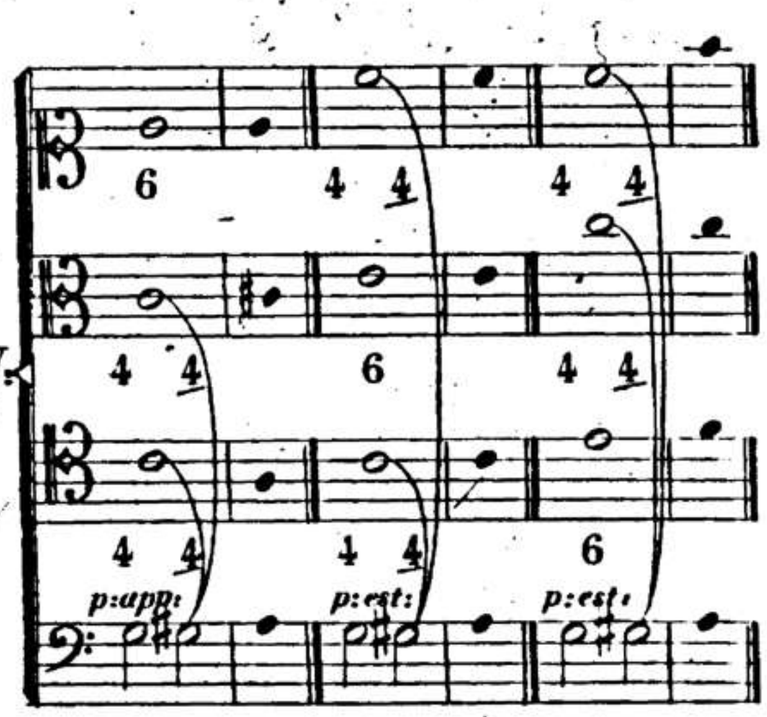
GENERATORE.



1.mo RIV:



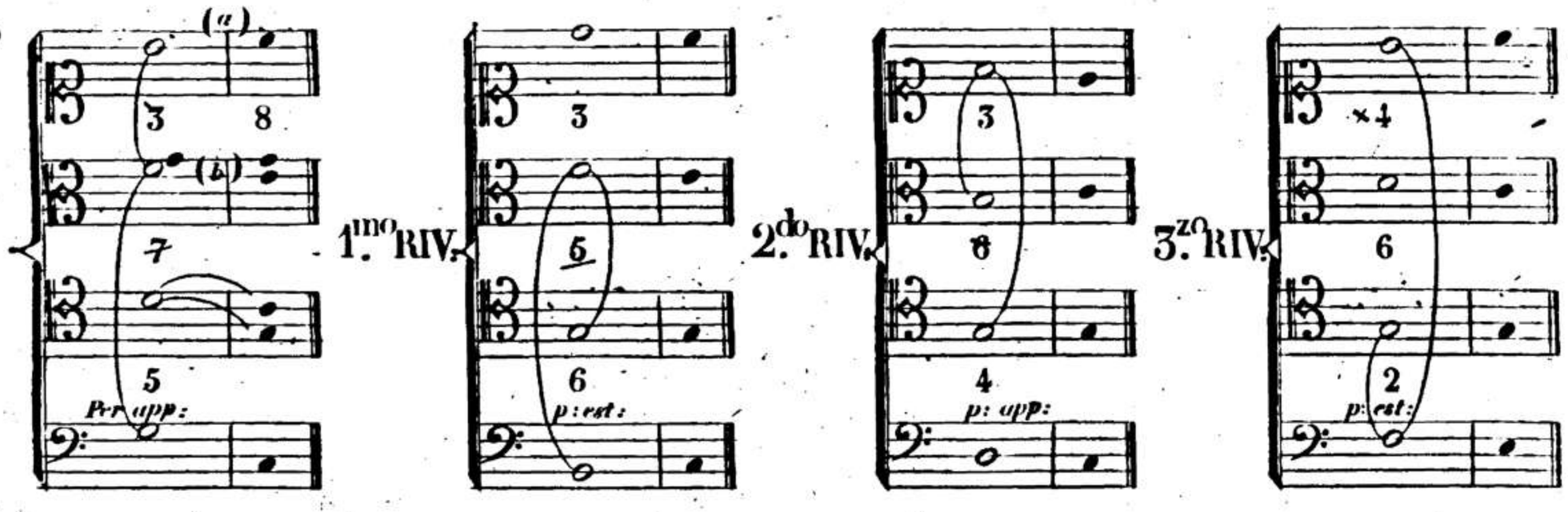
2.do RIV:



SETTIMA DI PRODUCENTE E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE.

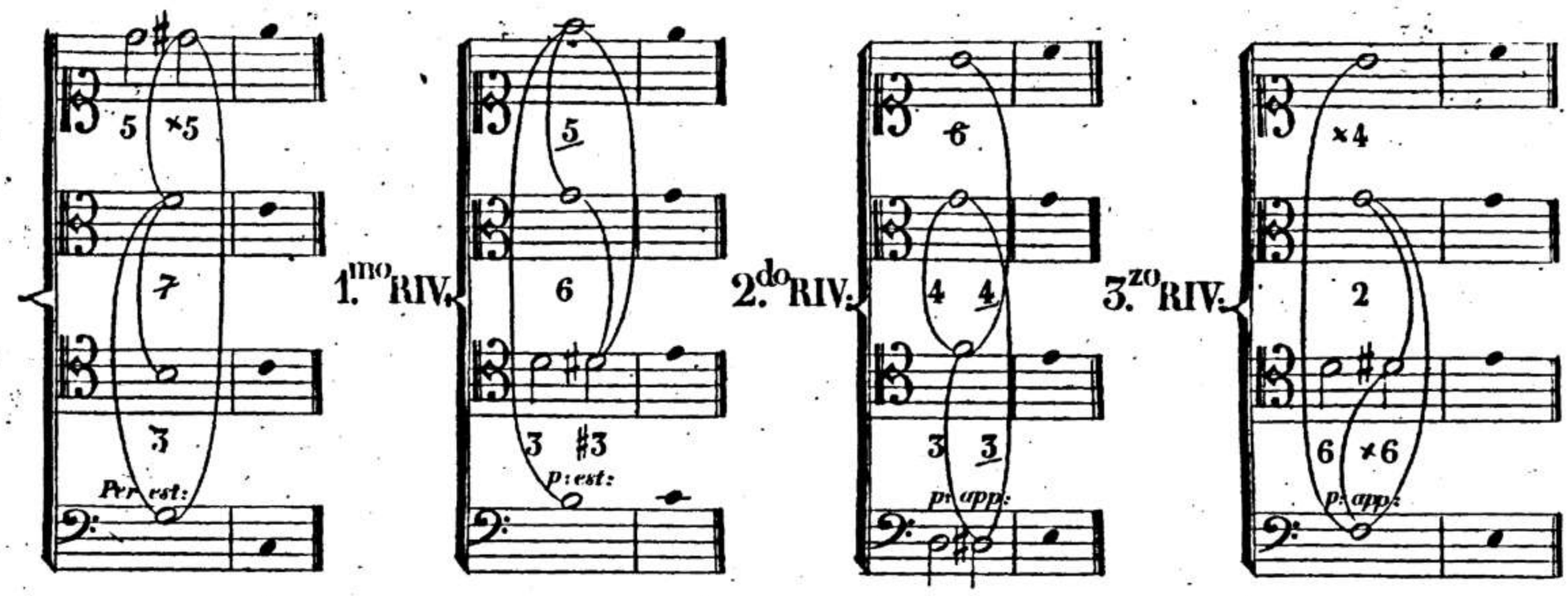
N.° 6.

GEN:



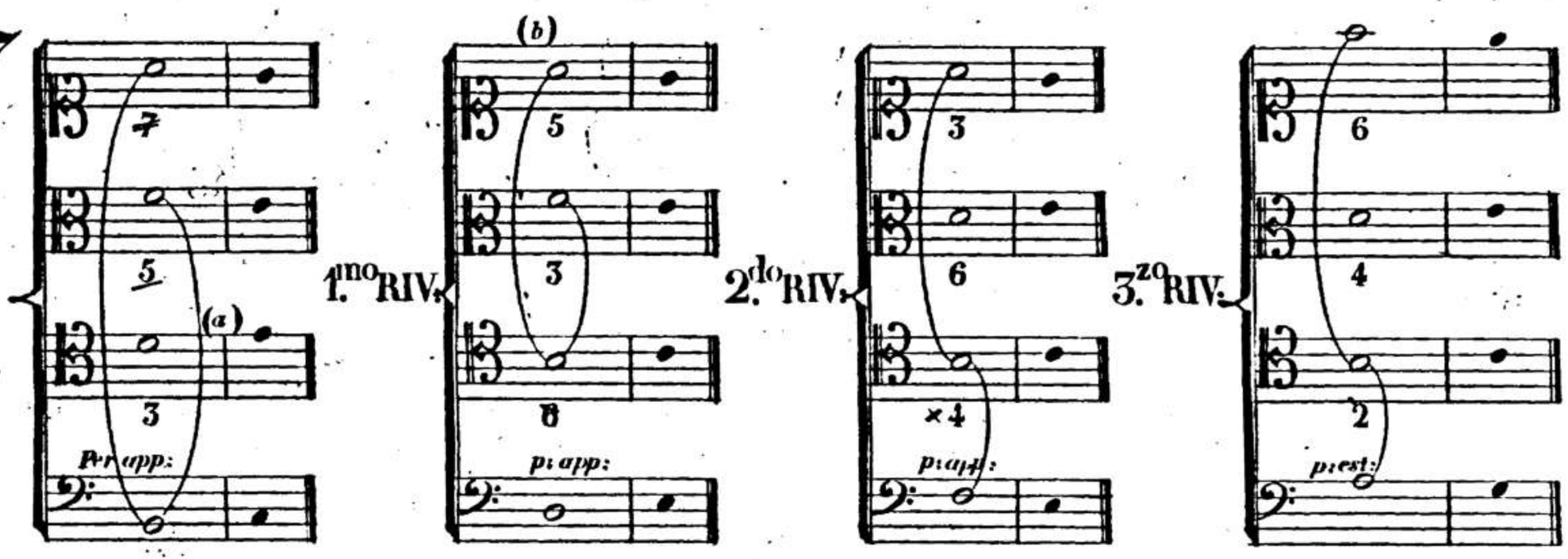
(a) La risoluzione necessaria della sensibile rende necessario il raddoppio in 8ª.

(b) La risoluzione della 7ª producente toglie la 5ª. alla tonica senzache l'udito ne senta la mancanza, ma quando vogliasi ottenere si porterà il tenore su di essa, o si aggiungerà una quinta parte, come si accenna coi puntini nel contralto.



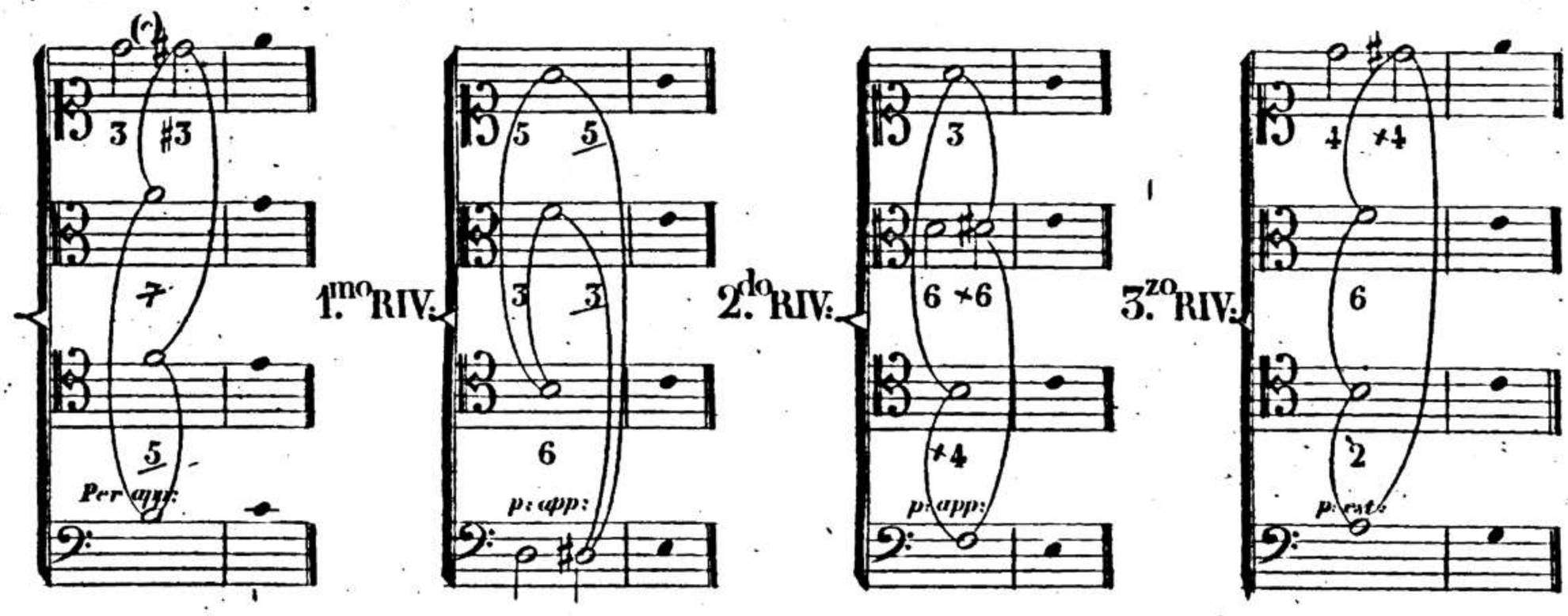
SETTIMA DIATONICA, E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE .

N.° 7.



(*a*) La 3.ª non può discendere di grado senza far nascere due quinte di moto retto colla 7.ª diatonica, e la sua risoluzione;

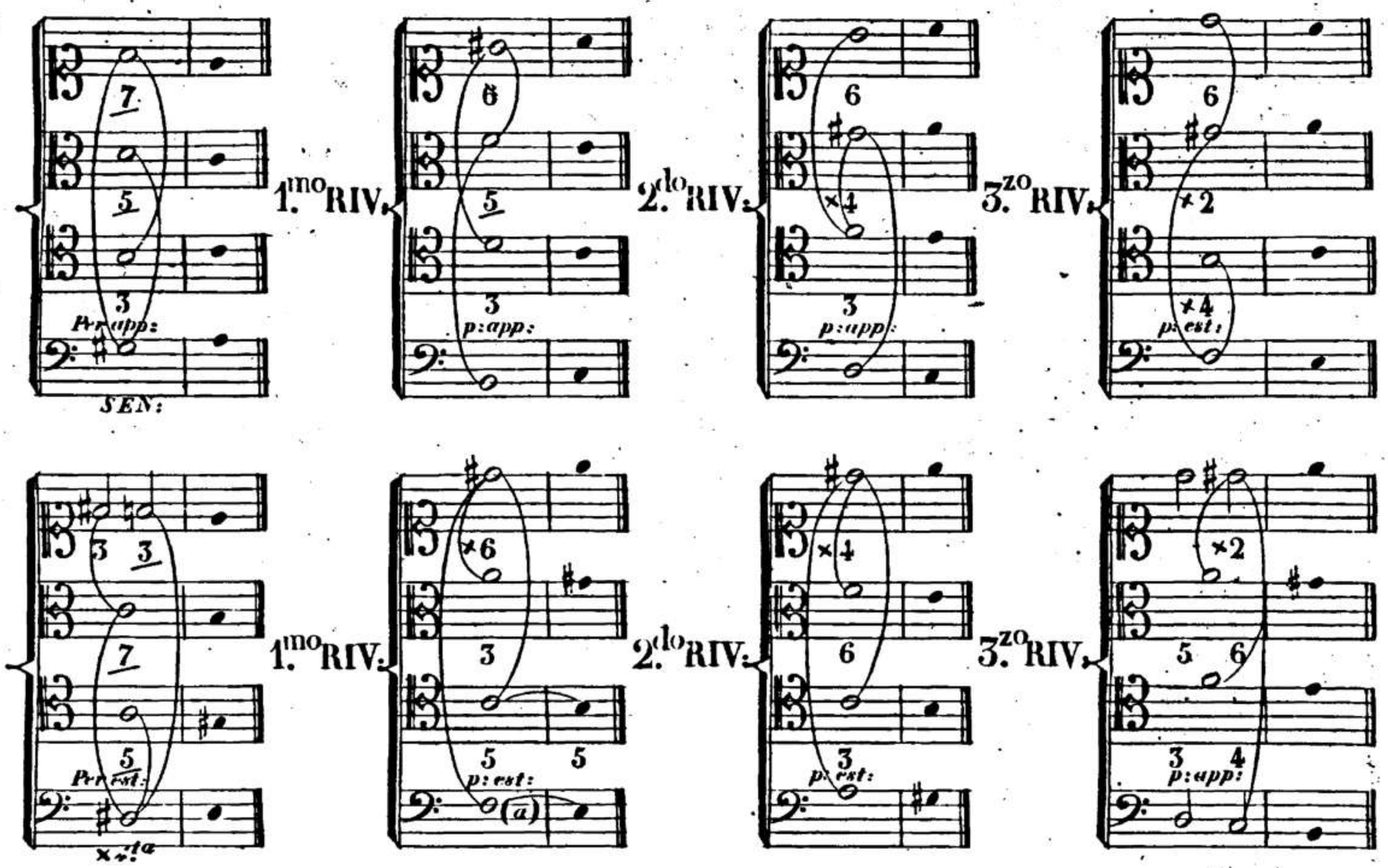
(*b*) Si dovrà tenere la 5.ª del primo, e la 3.ª del secondo rivolto nella parte superiore se si vorrà evitare il duro contatto di 2.ª.



(*c*) Il dover allontanare o convertire la 3.ª diminuita in ×6.ª, additerà l'estensione e approssimazione delle parti.

SETTIMA DIMINUITA E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE.

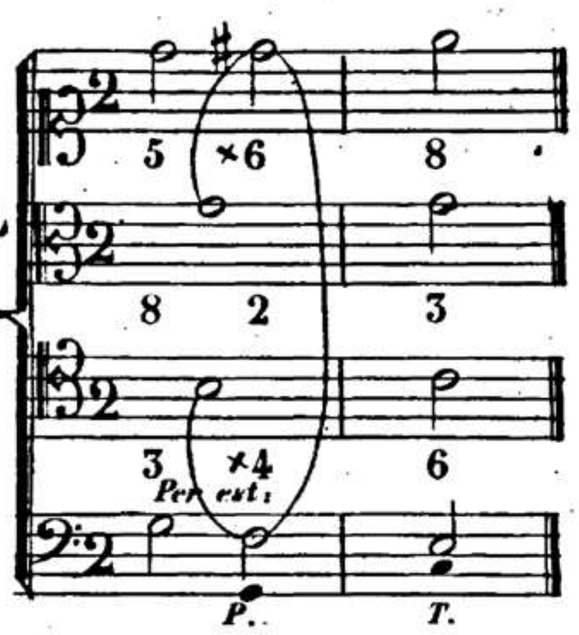
N.° 8.



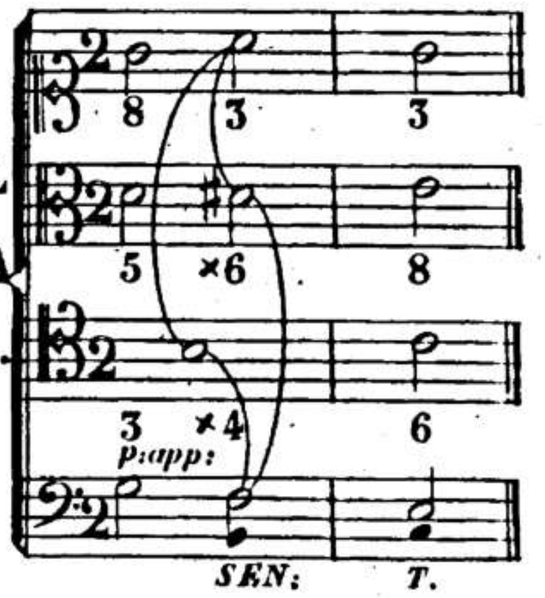
(*a*) Le due quinte di moto retto su questo rivolto, siccome non urtano vengono permesse fra il basso e una parte di mezzo, fra due parti di mezzo, fra una parte di mezzo e il soprano. e non mai fra le due parti manifeste.

N.° 9.

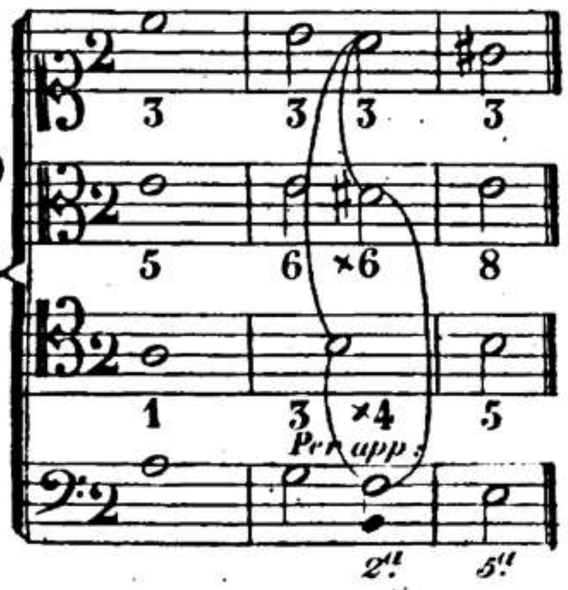
ACCORDO DI ×6.ta SUL 3.zo RIVOLTO DI PRODUCENTE SCOMPOSTA.



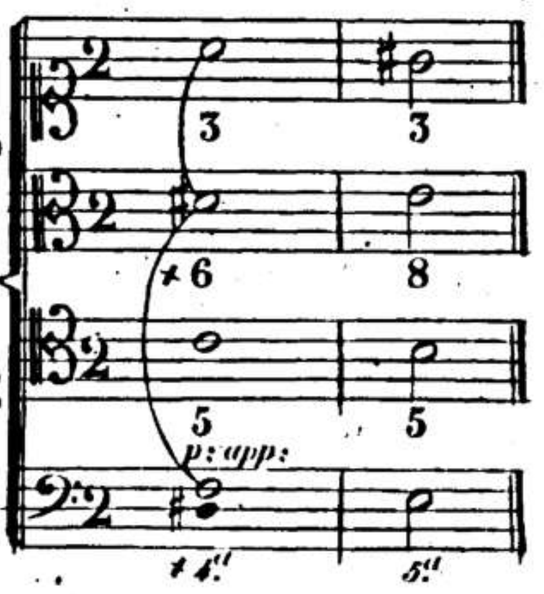
ACCORDO DI ×6.ta SUL 2.do RIVOLTO DI 7.a DIATONICA SCOMPOSTA.



LO STESSO ACCORDO DI ×6.ta SULLA 2.da DEL MODO MINORE.



ACCORDO DI ×6.ta SUL 1.mo RIVOLTO DI 7.ma SCOMPOSTA SULLA 4.a DEL MODO MINORE

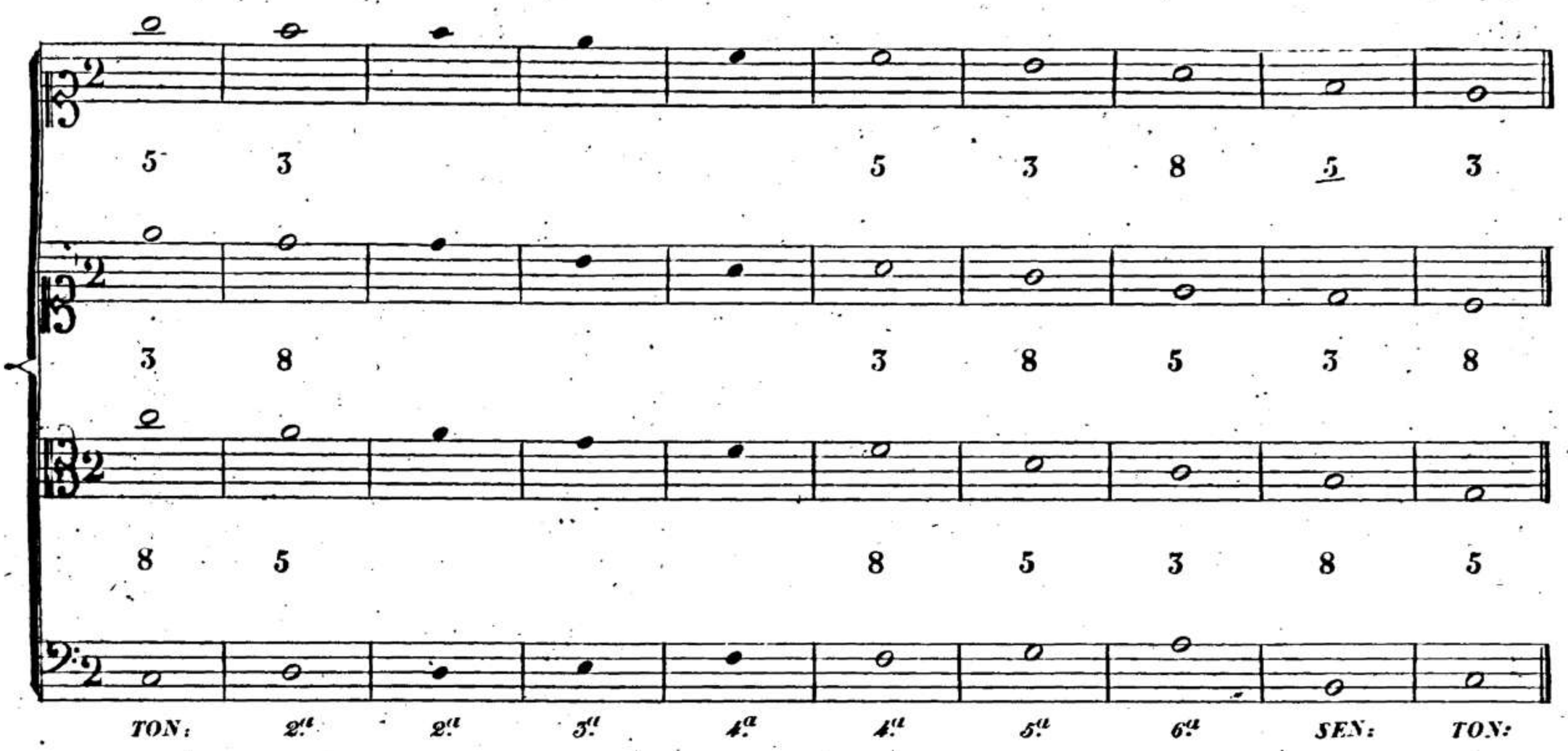


00039145

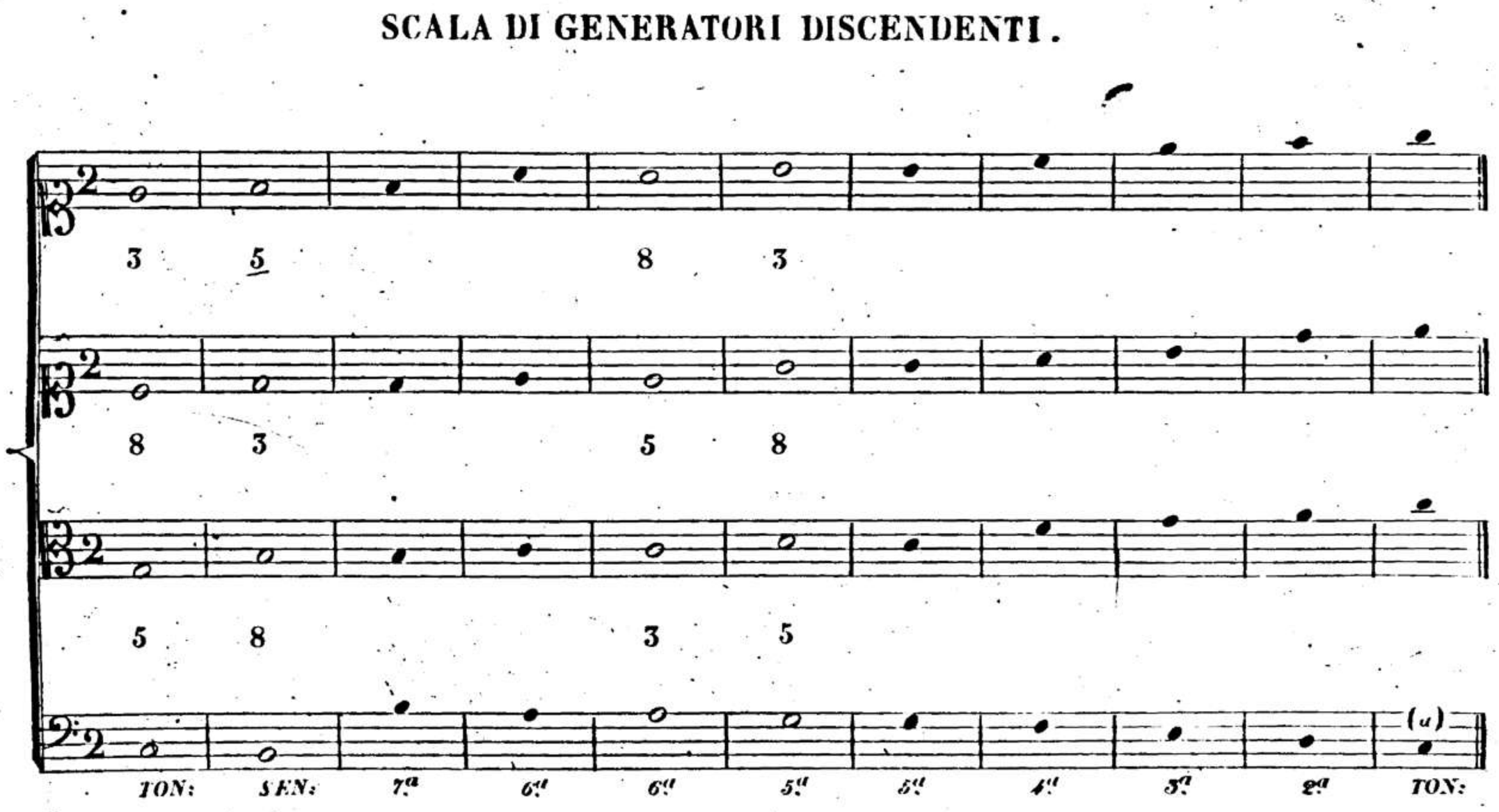
ARTICOLO III:

N.° 10.

SCALA DI GENERATORI ASCENDENTI.

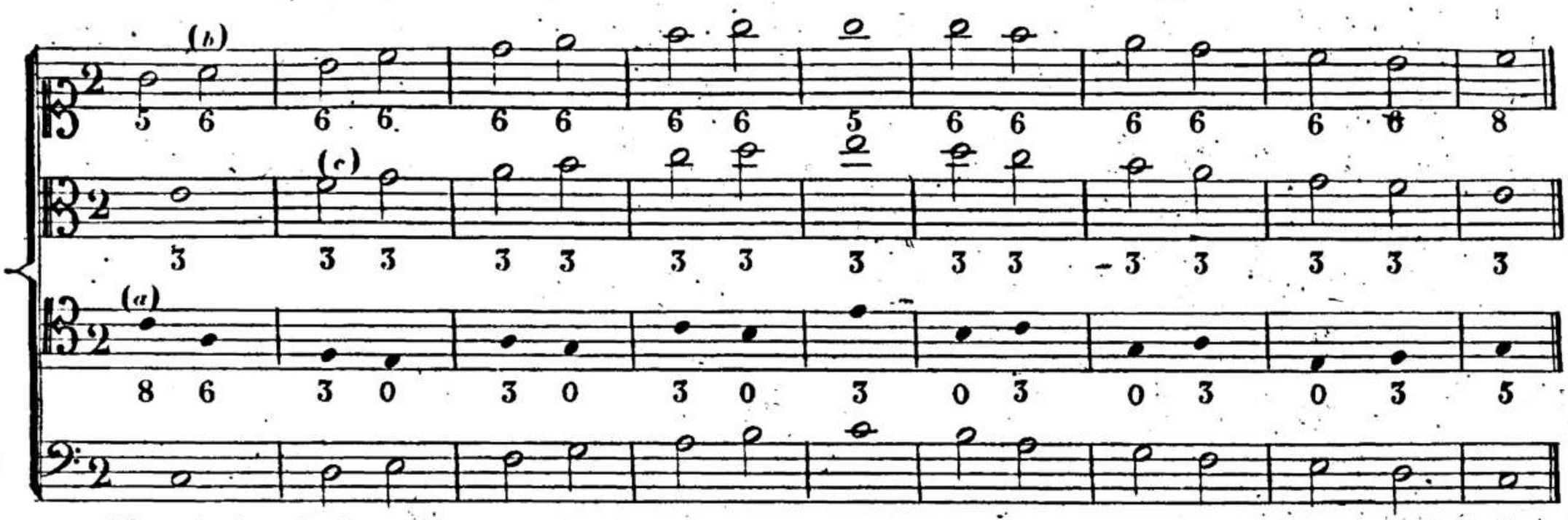


SCALA DI GENERATORI DISCENDENTI.



(a) Da queste pessime scale ricavasi il precetto di condurre le parti di moto contrario sui buoni passaggi segnati colle note, e di fuggire i cattivi coi puntini.

PRIMI RIVOLTI DI GRADO SUI PRECEDENTI FONDAMENTALI.



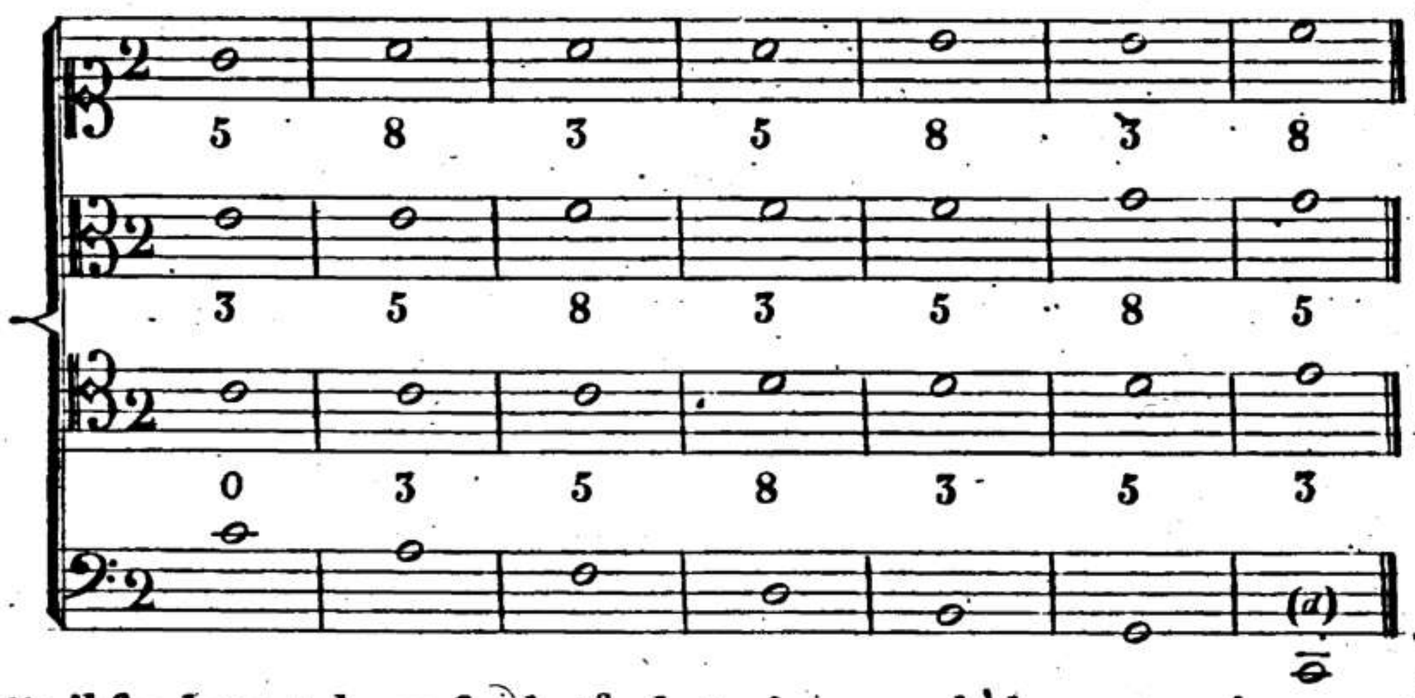
(*a*) Non risultando da questa parte che dei raddoppj, e un impropria cantilena, sarà miglior consiglio l'ommetterla del tutto.

(*b*) Non essendovi miglior moto del retto da sopraporre a questi rivolti ascendenti o discendenti di grado, converrà tenere la 6ª. nella parte manifesta, e la 3ª. in quella di mezzo, ond'evitare le quinte che ne ridonderebbero, e dar luogo invece alle quarte, le quali sostenute dal basso non lasciano sentire il proprio diffetto.

(*c*) Il basso si assume il dovere della risoluzione di questo *FA*.

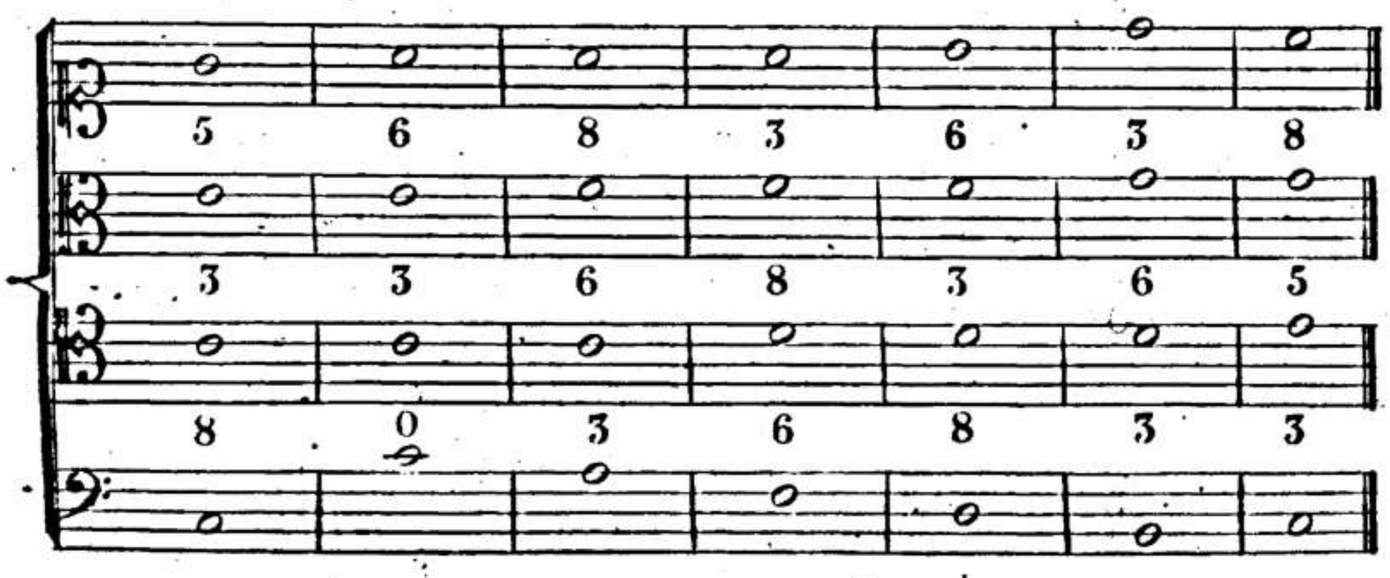
GENERATORI DI TERZE IN GIÙ.

N.° 11.

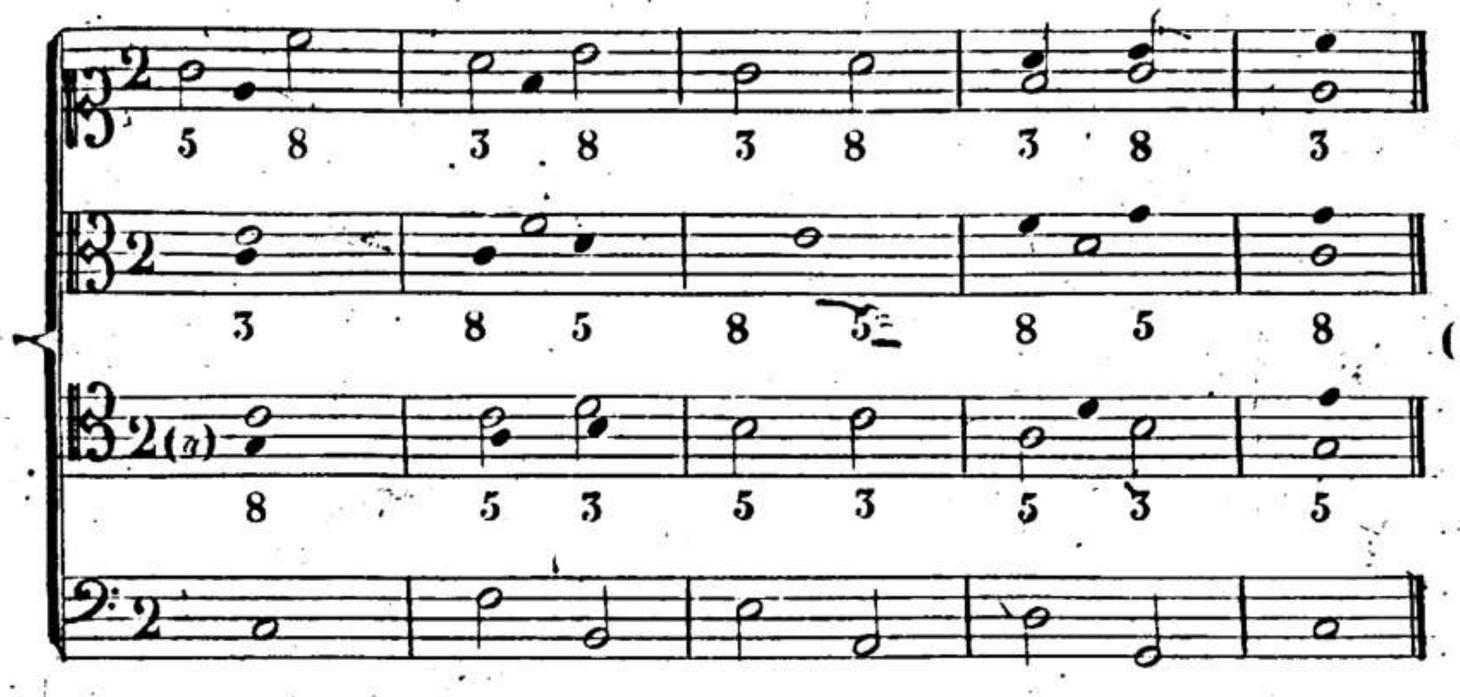


(*d*) Si ommette il fondamentale *MI* fra la 5ª. e la tonica, perchè la progressione resterebbe senza cadenza.

PRIMI RIVOLTI DEI PRECEDENTI GENERATORI

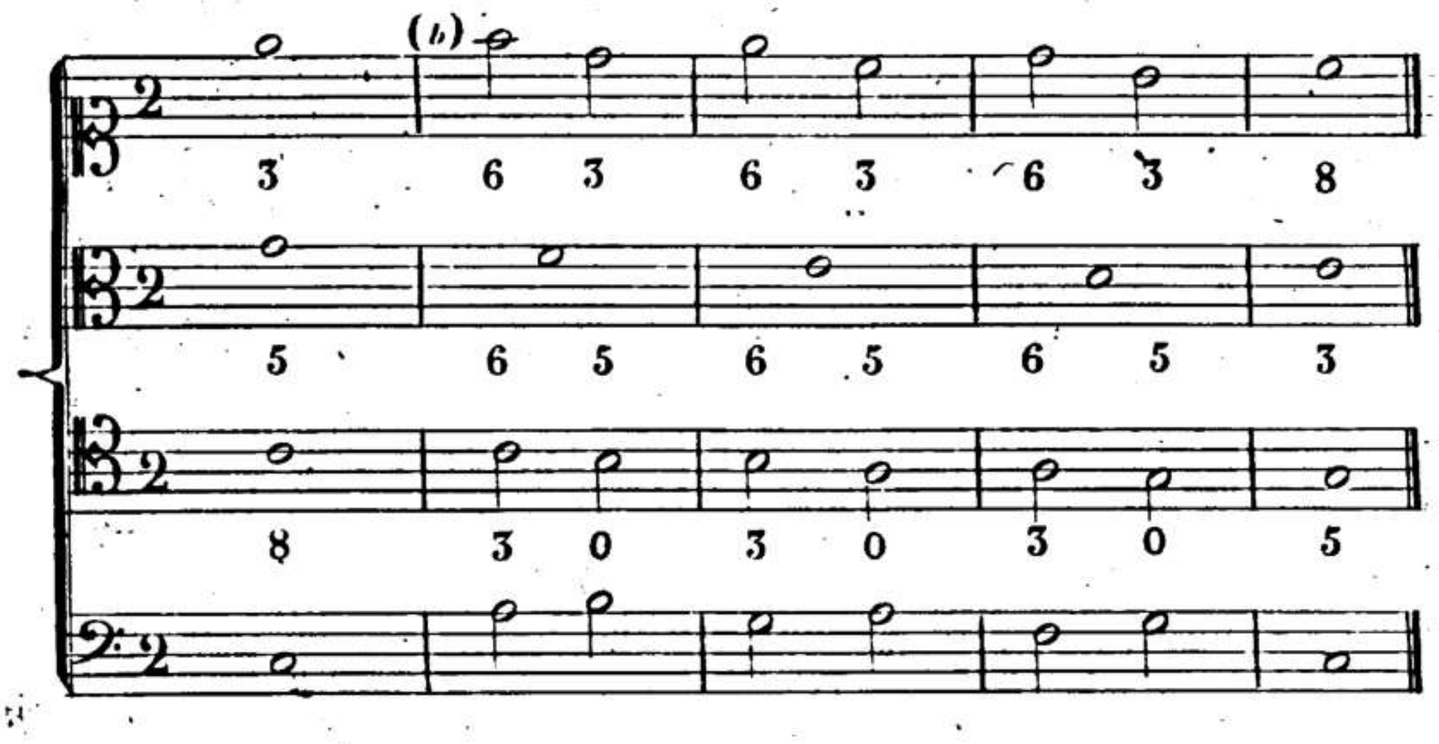


N.° 12. GENERATORI DI 4.te ASCENDENTI O 5.te DISCENDENTI.



(a) Seguendo le note di concatenazione segnate coi puntini si troverà nelle parti il buon ordine ma non già quel moto contrario fra le parti manifeste che rende più grate le cantilene.

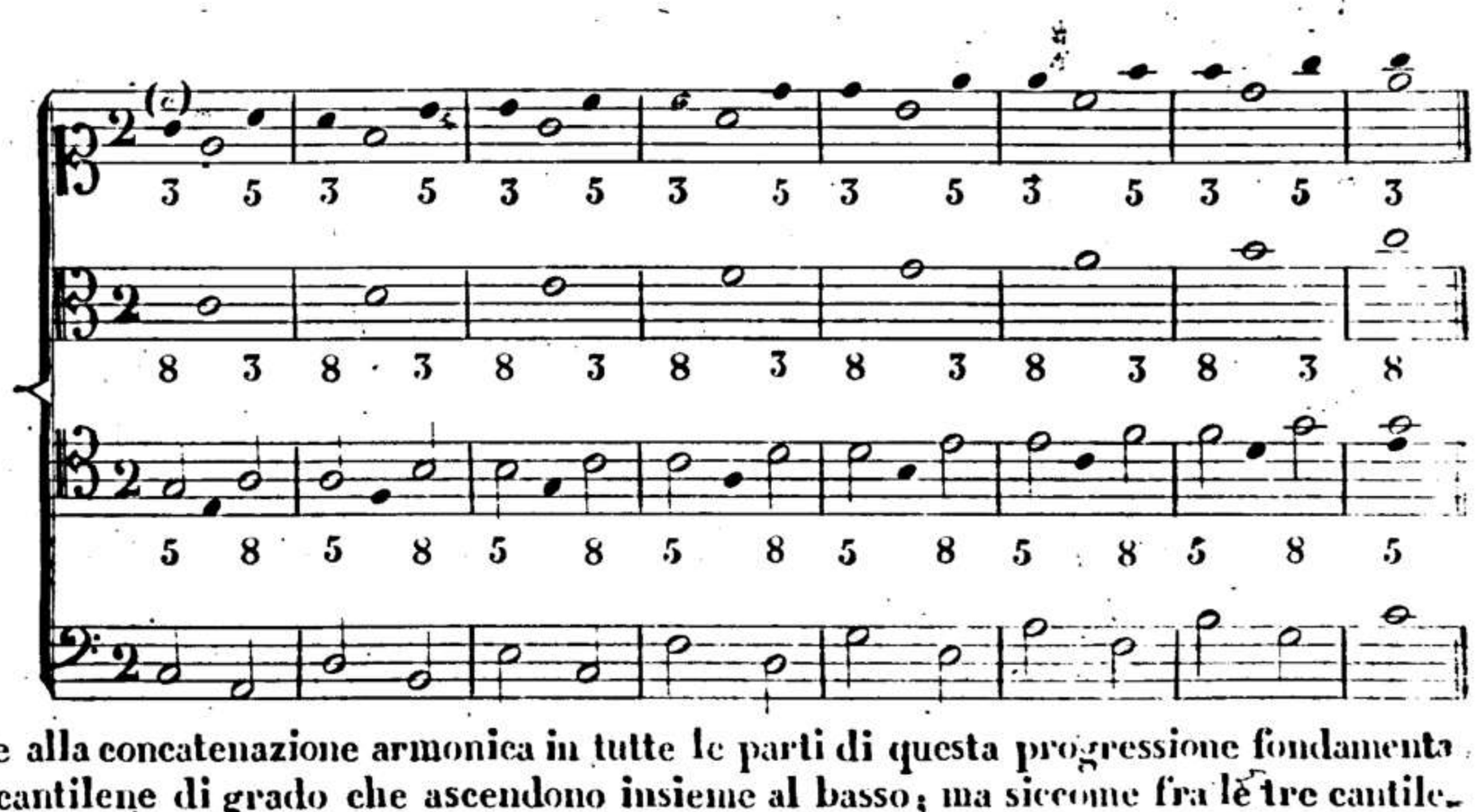
PRIMI RIVOLTI E GENERATORI DELLA PRECEDENTE PROGRESSIONE.



(b) Quando fra le parti manifeste il moto contrario sarà formato dalle consonanze più armoniche, cioè dalla 6.ª e dalla 3.ª, l'effetto sarà sempre migliore.

N.° 13.

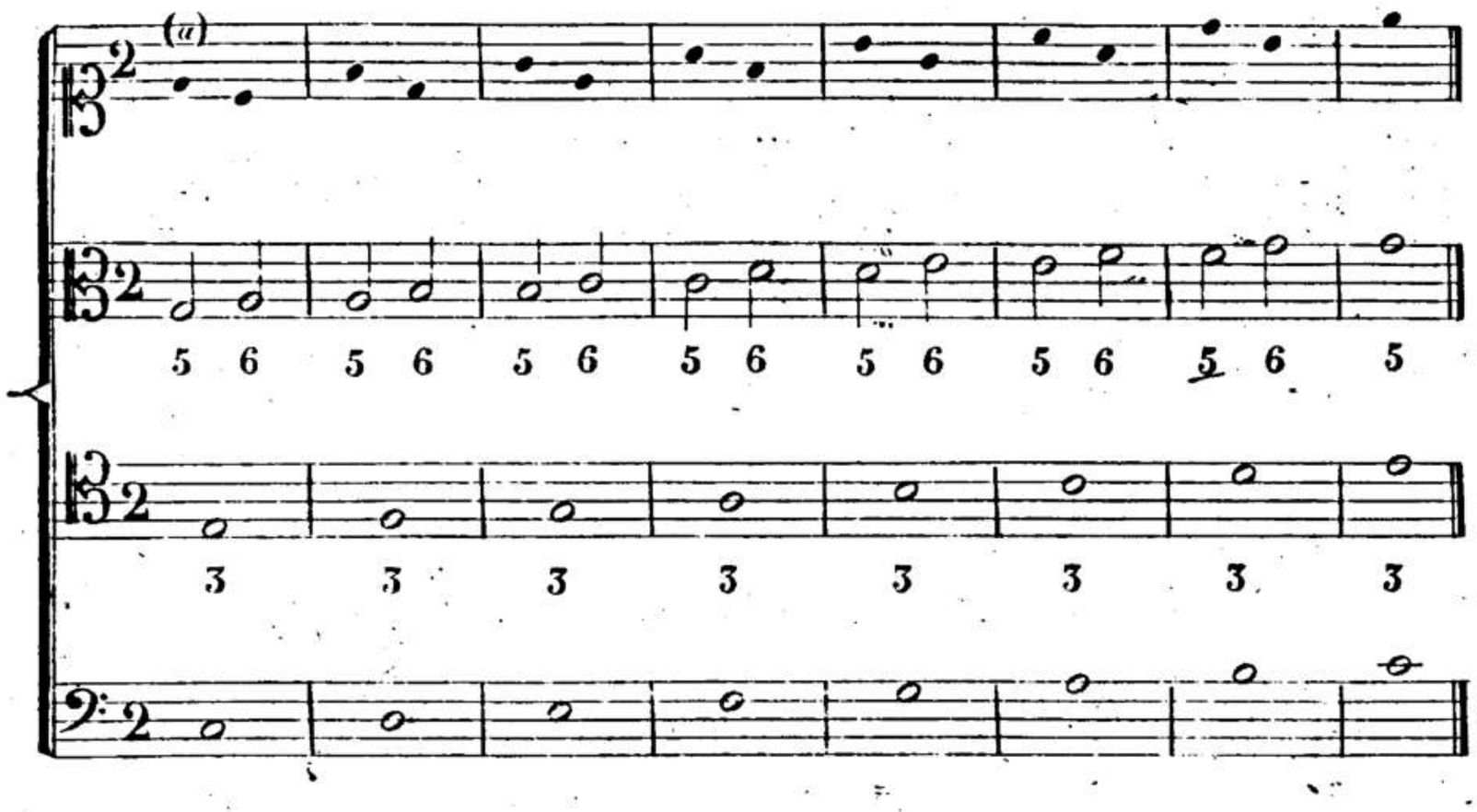
GENERATORI DI 3.za IN GIÙ E 4.ta IN SÙ.



(c) Stando strettamente alla concatenazione armonica in tutte le parti di questa progressione fondamentale, ne nascono tre cantilene di grado che ascendono insieme al basso; ma siccome fra le tre cantilene quella del tenore richiama a se la maggior attenzione, così lo studioso si farà un dovere, e quì e altrove, di collocare la migliore nella parte manifesta, come vien accenato dai puntini.

ARTICOLO IV.

PRIMI RIVOLTI E GENERATORI DELLA STESSA PROGRESSIONE.



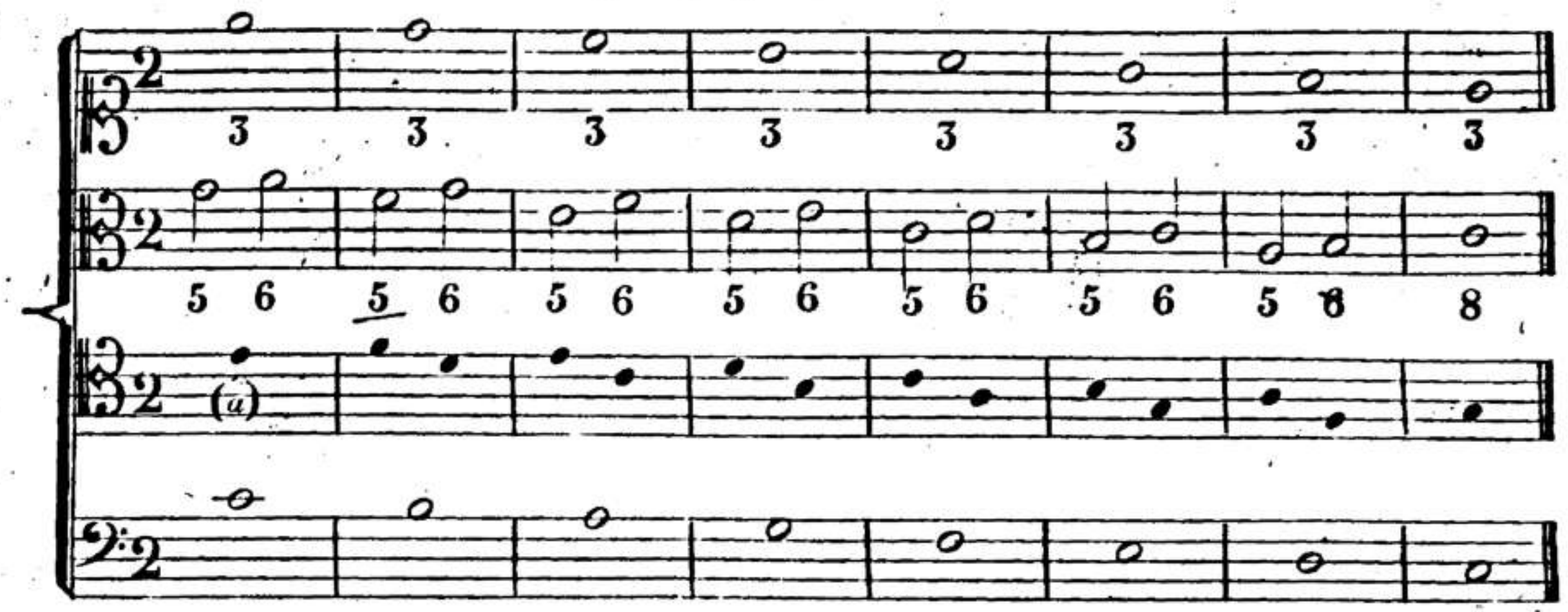
(a) Questa progressione non ha quarta parte plausibile e necessaria.

GENERATORI DI 3.za IN GIU E GRADO IN SU.

(b) Le due note di concatenazione che rimangono mentre il generatore discende di 3.a, ed il dovere di progredire colle parti di moto contrario quando il generatore monta di grado, sono i motivi che forzano le parti tutte a discendere.

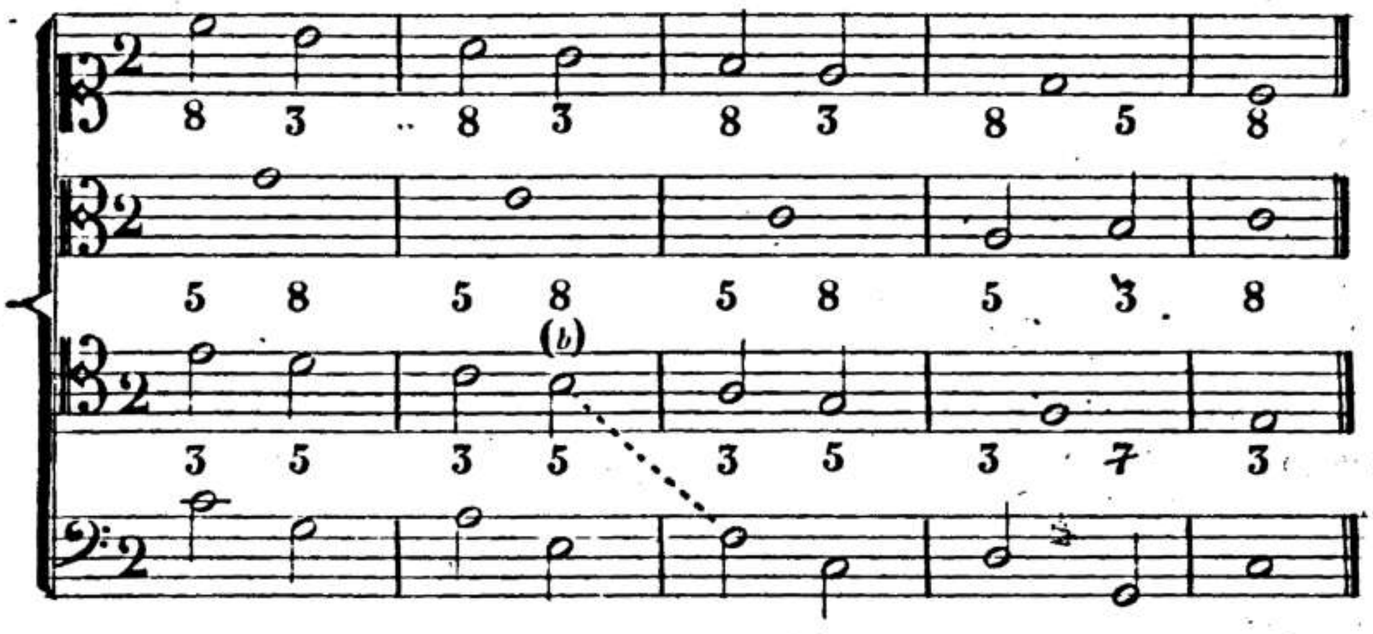
(c) Sebbene quest'intera progressione sia dura ne' luoghi segnati, nulladimeno si può trattare, purchè non s'imprima nell'orecchio la relazione di quinte, mettendole nel tempo forte della parte superiore.

PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.



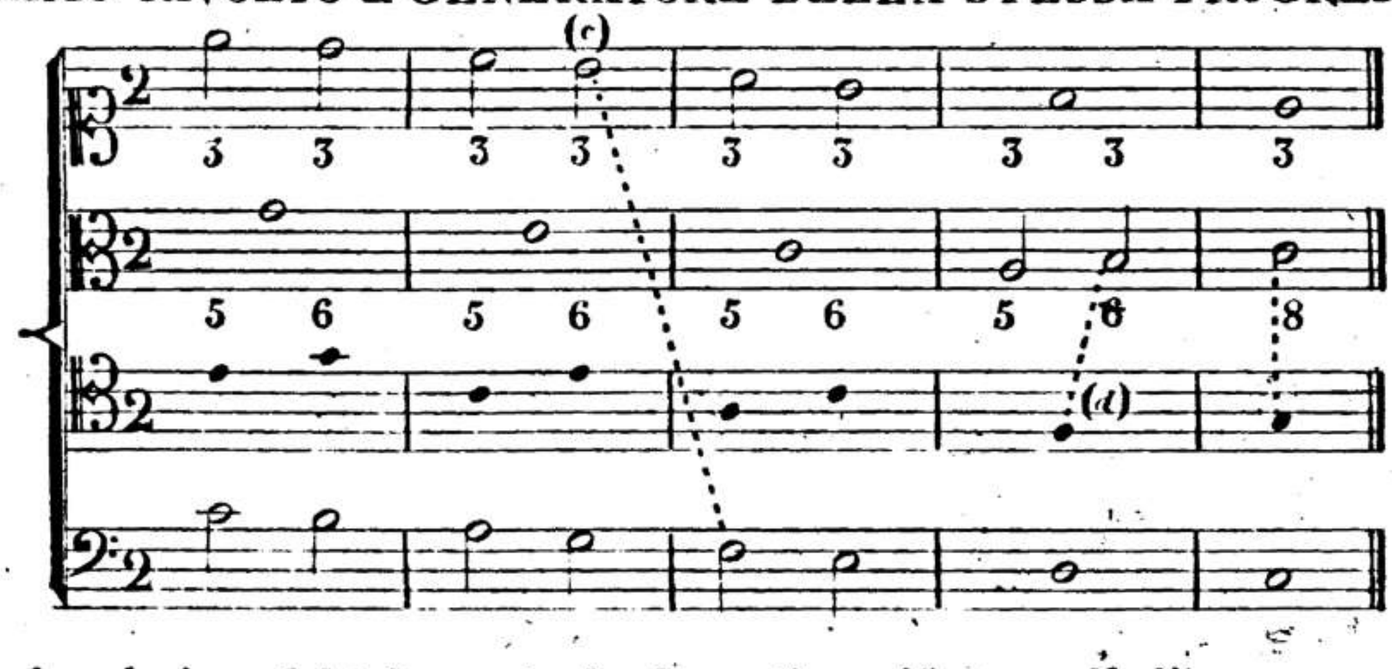
(a) Qui pure la quarta parte si rende inutile.

GENERATORI DI 4.ta IN GIÙ E GRADO IN SÙ.



(b) Sebbene questo *si* faccia relazione corodica di tritono col *fa*, tuttavia, la simmetrica e regolare condotta degli accordi e delle cantilene, tanto prima che dopo il tritono, lo fanno passare con lievissimo disturbo; il che non accaderebbe se il corso degli accordi incominciasse su questo medesimo tritono.

PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.

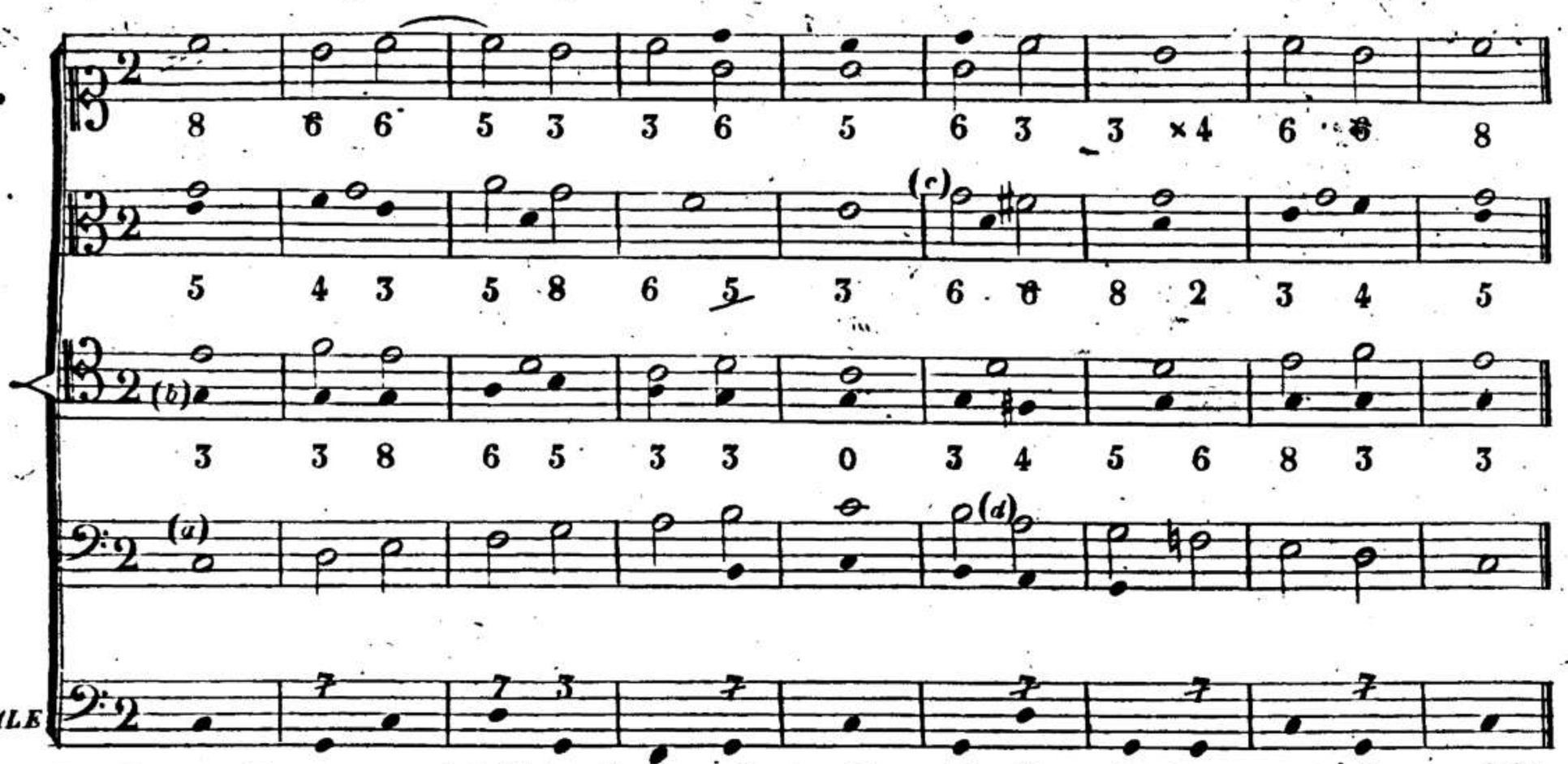


(c) Quantunque la relazione del tritono sia fra le parti manifeste, nulladimeno passa senza disturbo, per le ragioni suddette.

(d) Qualunque progressione di quarte sarà permessa fra le parti e non mai fra il basso e le parti.

REGOLA DELL' OTTAVA .

N.° 14.



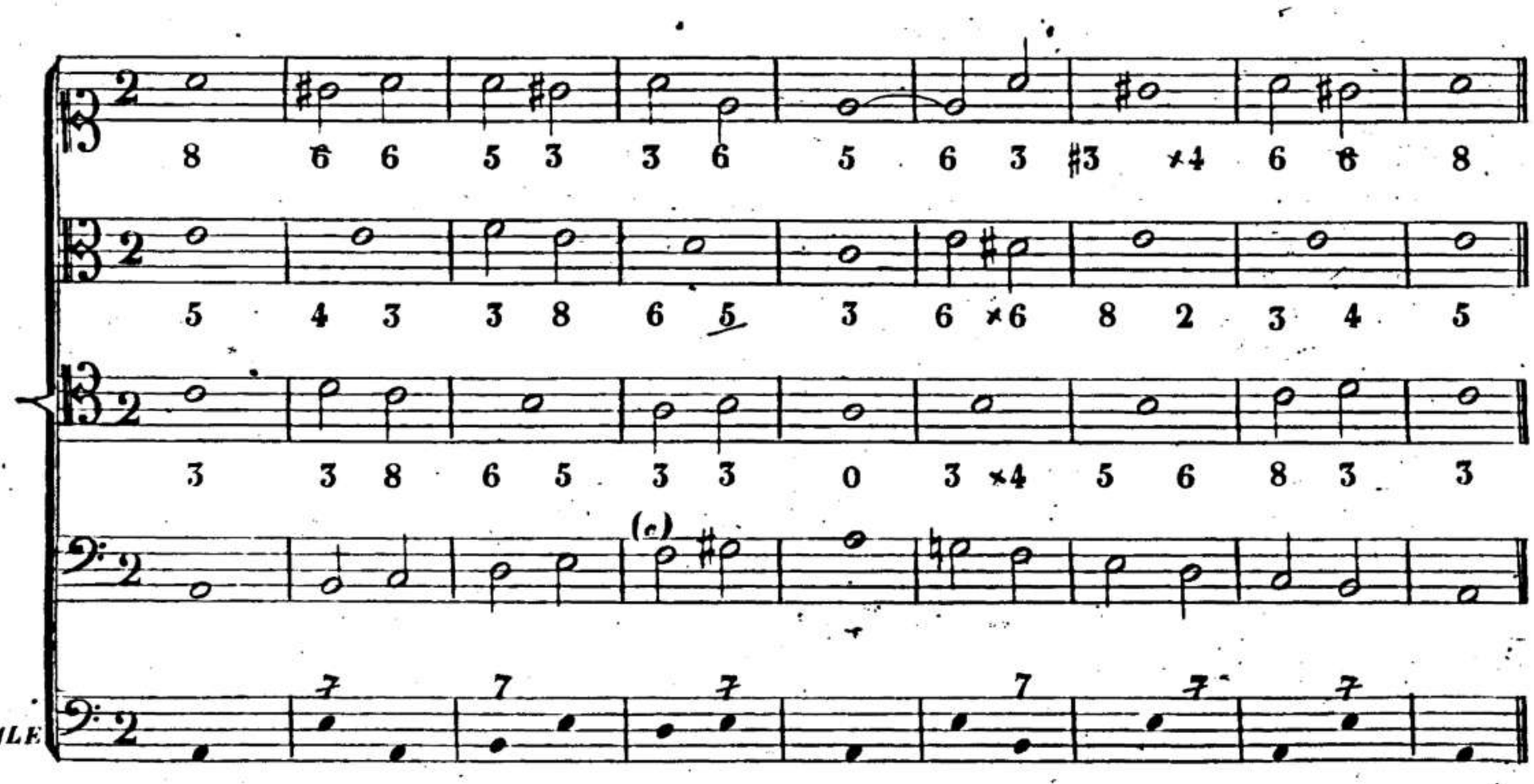
(a) Affine di cadere nel battere, così nella scala ascendente che nella discendente, converrà fermarsi due tempi sulla tonica, o sulla 5ª.

(b) I puntini che trovansi fra le parti presentano l'estensione delle medesime.

(c) Essendo cosa riprovevole e di cattivo effetto il far saltare contemporaneamente le parti, bisognerà, qualora vogliasi far cantar meglio la parte superiore, o si voglia approssimare o estendere le parti, oppure riempire l'accordo, abbisognerà dico, farle saltare l'una dopo l'altra come quì vien indicato, portando prima una 3ª. sopra nel contralto, e poi una 4ª. nel soprano.

(d) Questo 2°. rivolto di producente prepara una posa sulla 5ª., e perciò il suo generatore sarà la producente trasportata sulla 2ª. del modo.

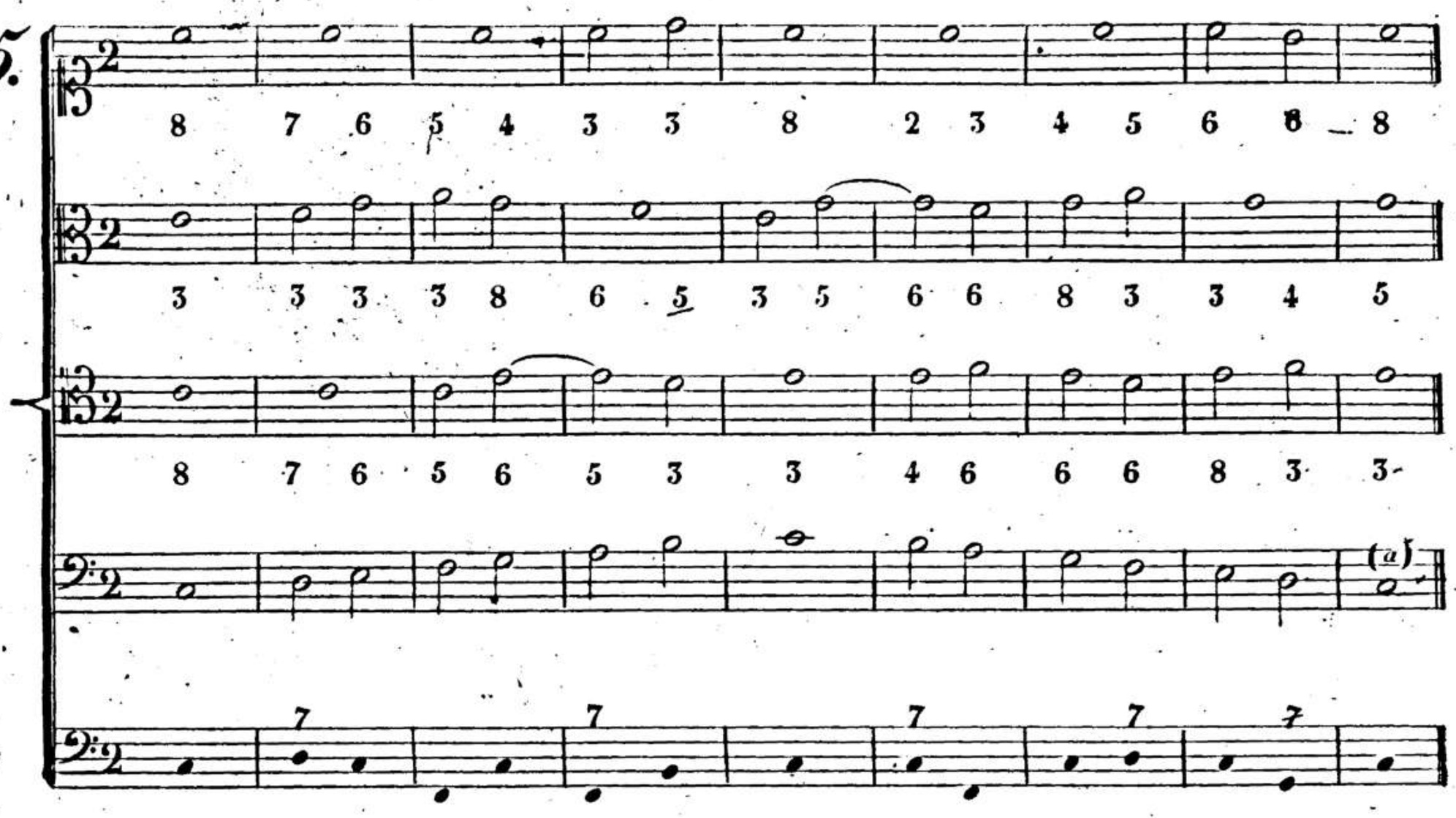
REGOLA DELL' OTTAVA NEL MODO MINORE.



(e) Le ragioni per cui si deve preferire la sesta minore alla maggiore sono esposte nel mio Trattato d'Armonia.

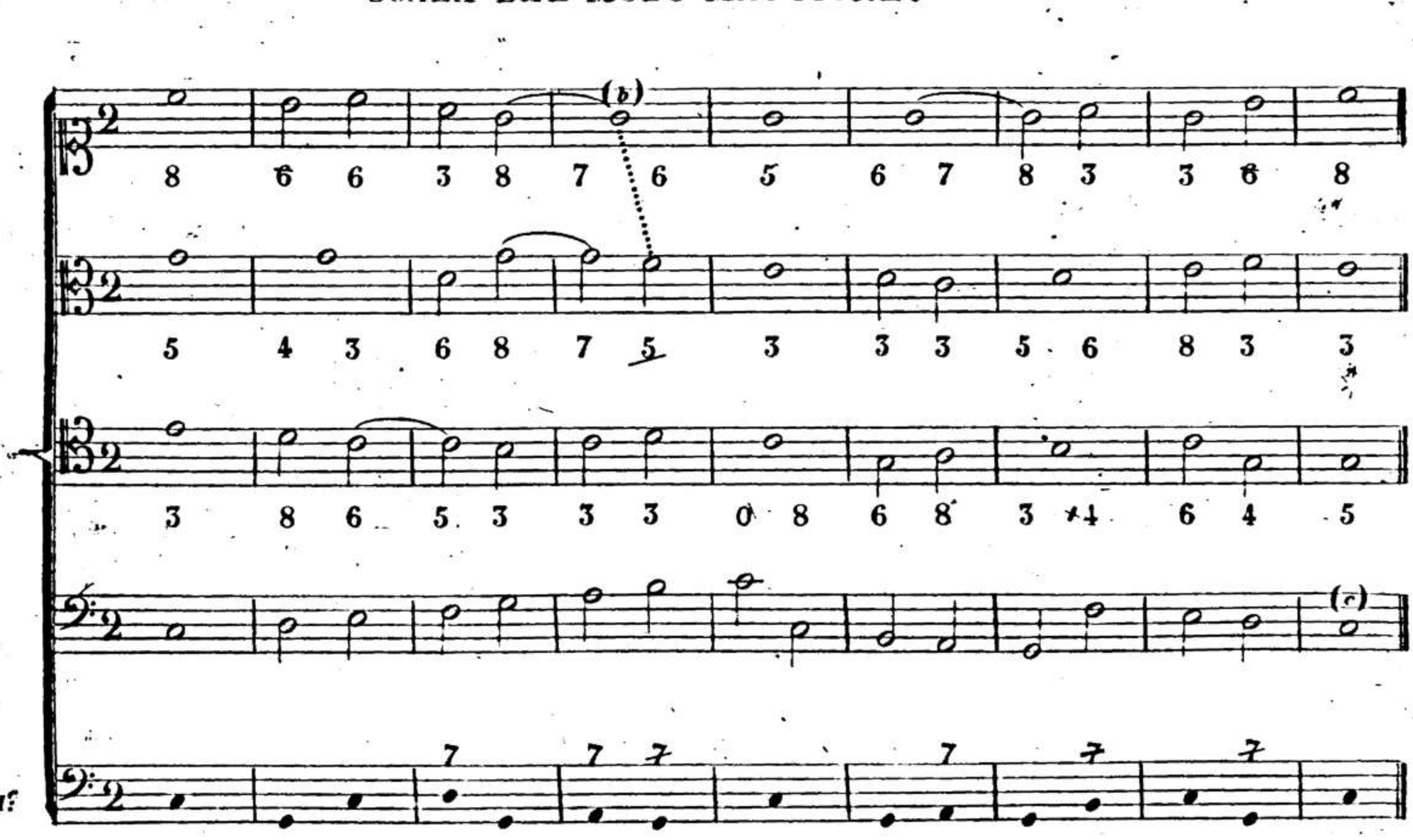
SCALA DEL MODO MAGGIORE.

N.° 15.



(a) Questa progressione può anche aver luogo nel modo minore.

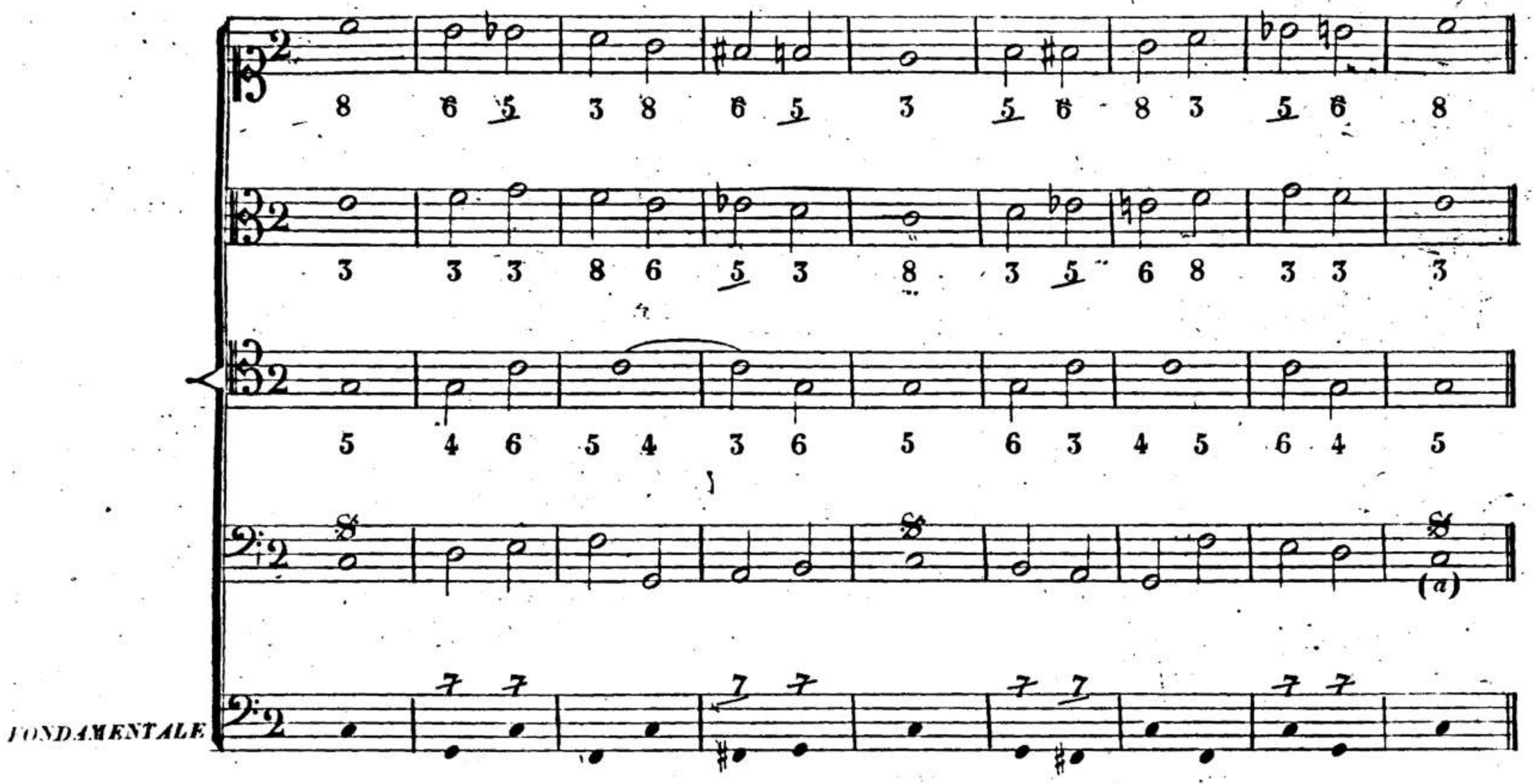
SCALA DEL MODO MAGGIORE.



(b) Questa 7.ª viene risoluta dal contralto.

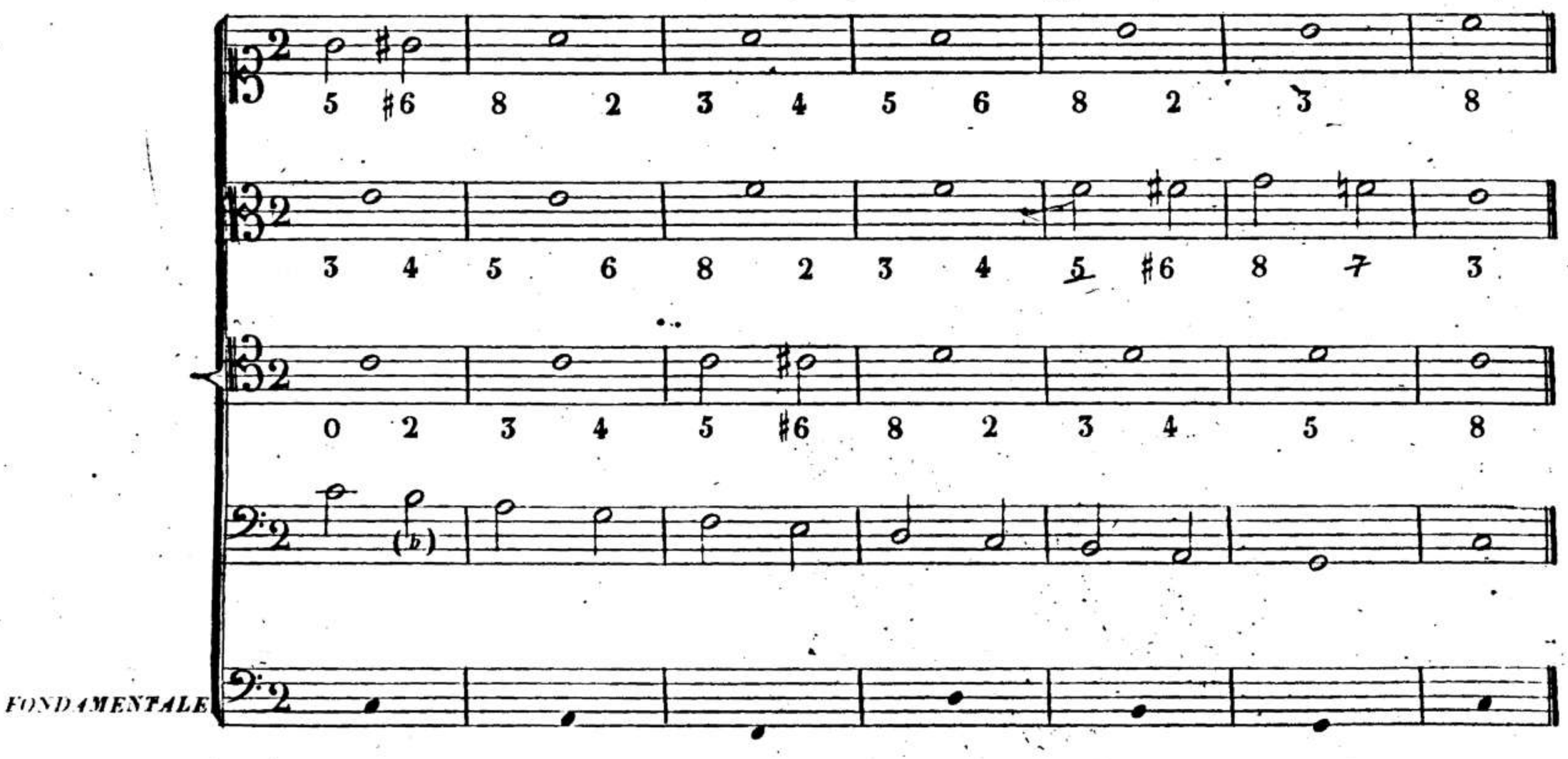
(c) Questa scala può essere portata ancora nel modo minore.

SCALA DEL MODO MAGGIORE.



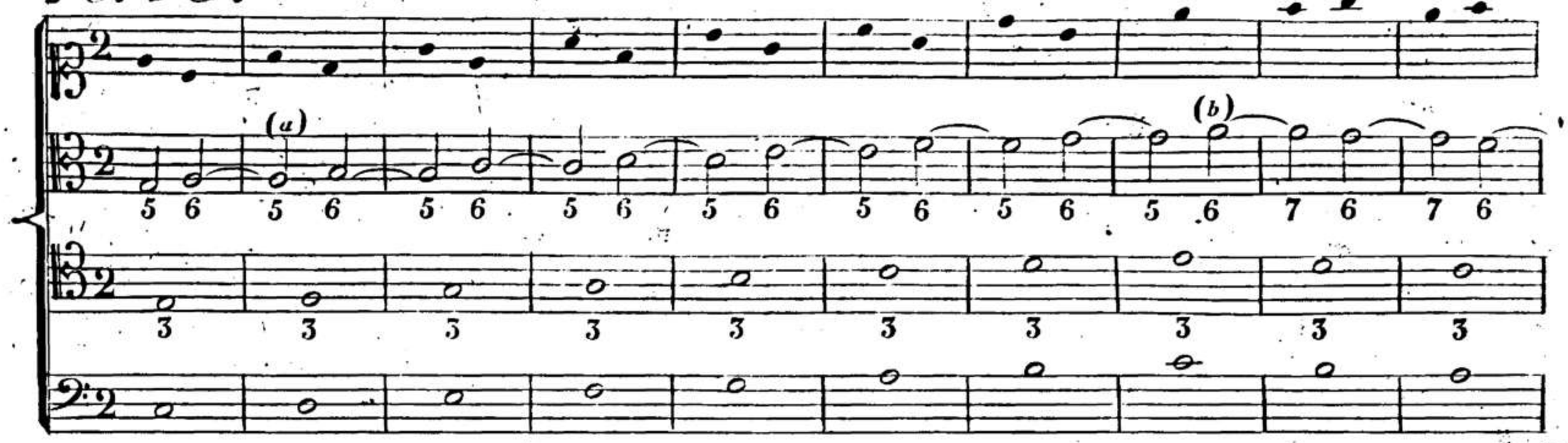
(a) Basta leggere le parti per ordine retrogrado da un segno all'altro, per convincersi che gli accordi della scala ascendente e discendente sono i medesimi.

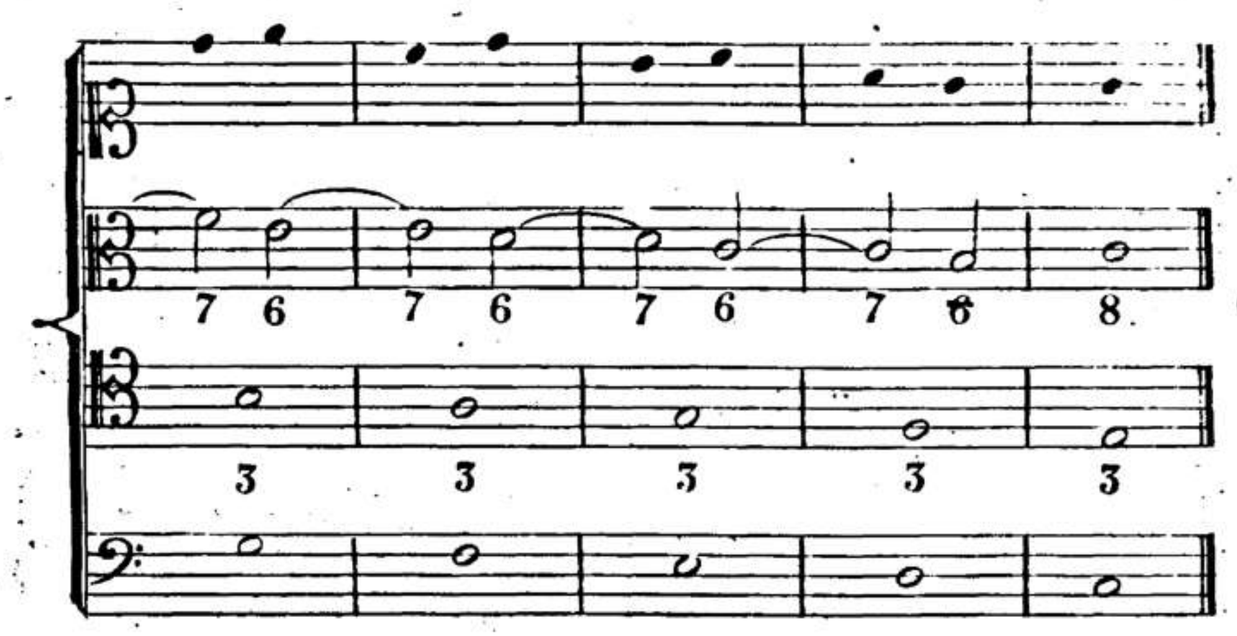
SCALA DISCENDENTE.



(b) Quando il terzo rivolto succede al proprio generatore le parti restano in una perfetta quiete.

N.° 16. SCALA ASCENDENTE E DISCENDENTE.

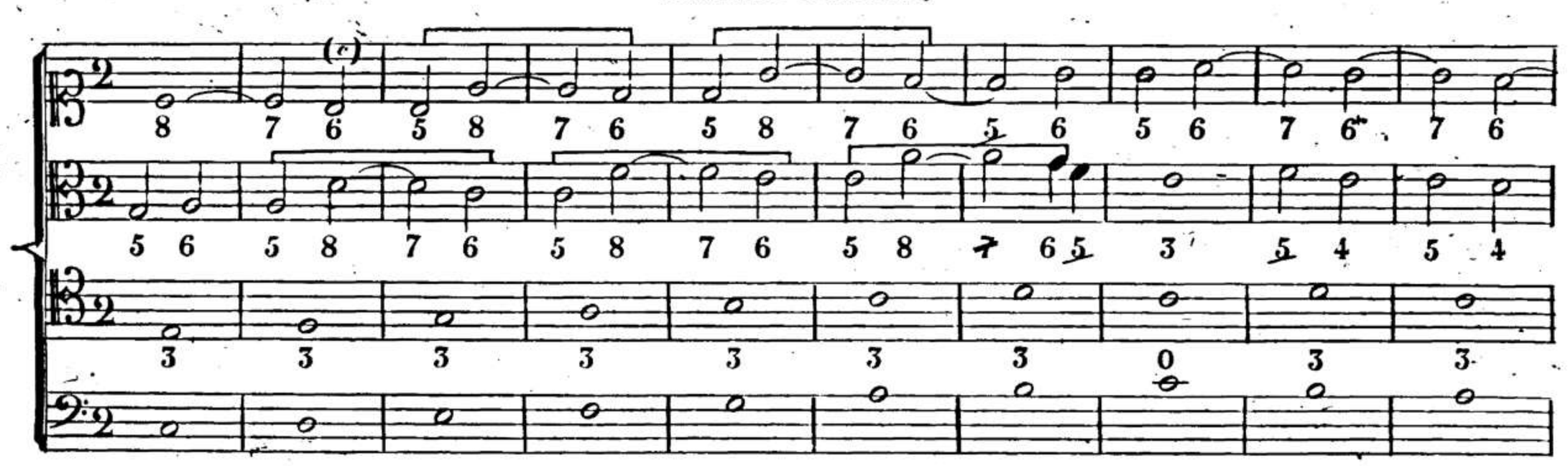


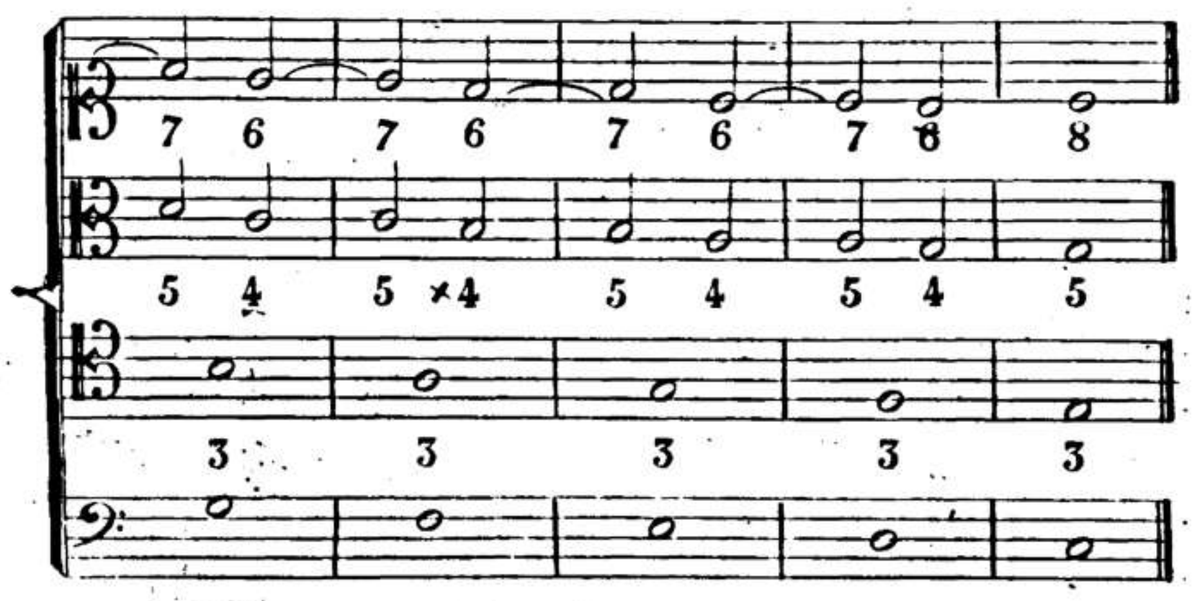


(a) Trovandosi la 5.ª nel tempo forte, ed avendo la preparazione in 6.ª che la rende sincopata, fa, quasi direi, la figura di dissonanza.

(b) Da questa preparazione nasce una progressione di settime, sulla quale pare, che l'orecchio non senta volentieri il completamento dell'accordo colla 5.ª, il che insegna a trattarla a sole tre parti, ovvero a portare la 5.ª in una parte di mezzo.

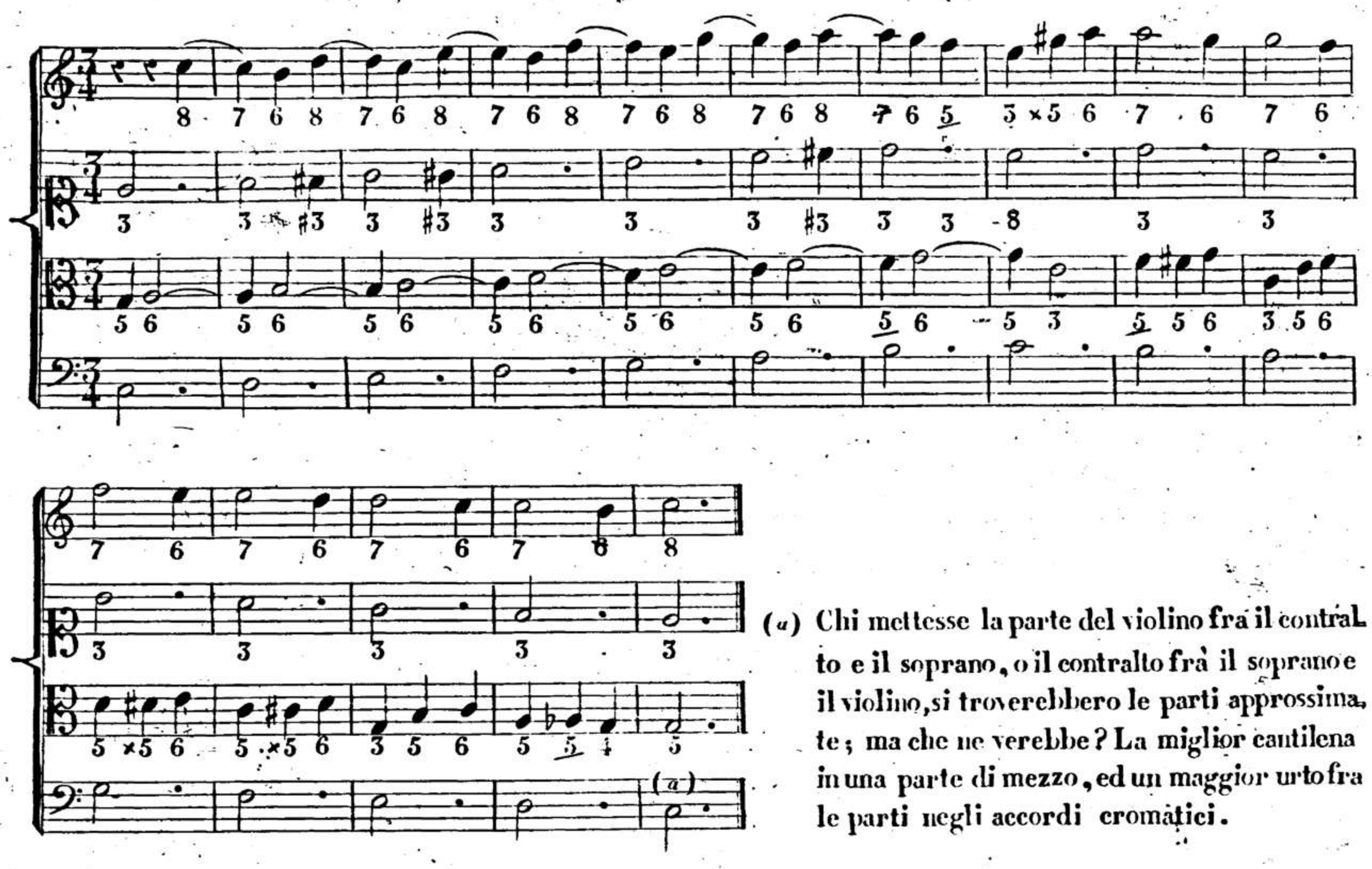
ALTRA SCALA.





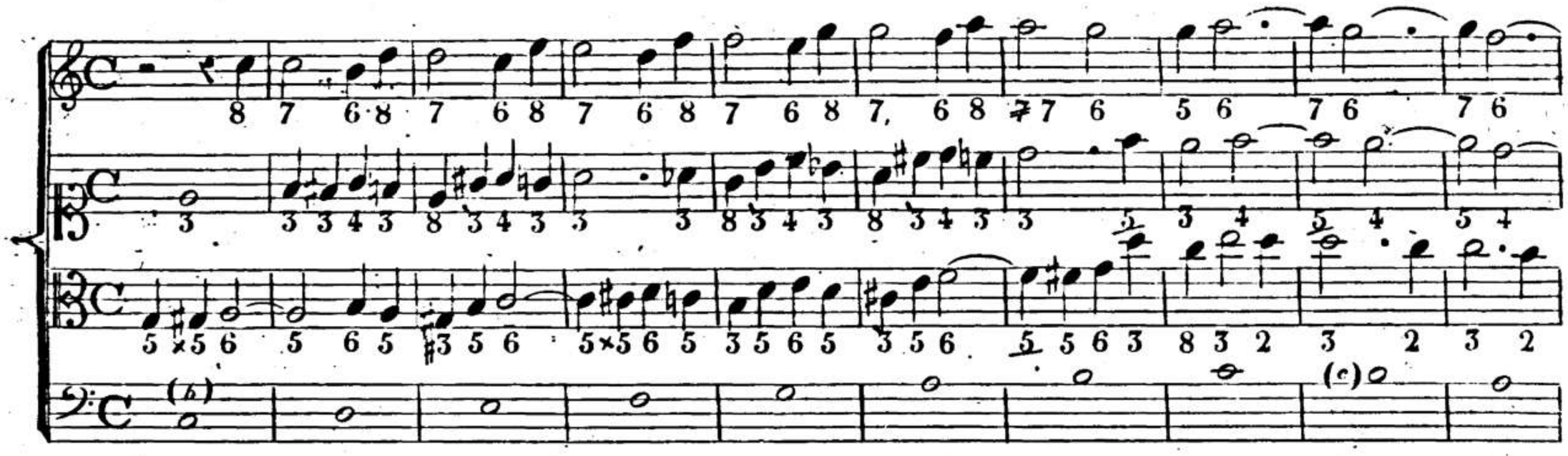
(c) Accadendo in questa scala ascendente la risoluzione in 6.ª nel punto che pur dovrebbesi preparare la 7.ª coll'8.ª, non si presenta miglior espediente per ottener la 7.ª ad ogni grado che di formare una vicendevole imitazione fra due parti, come qui si forma tra il soprano e il contralto.

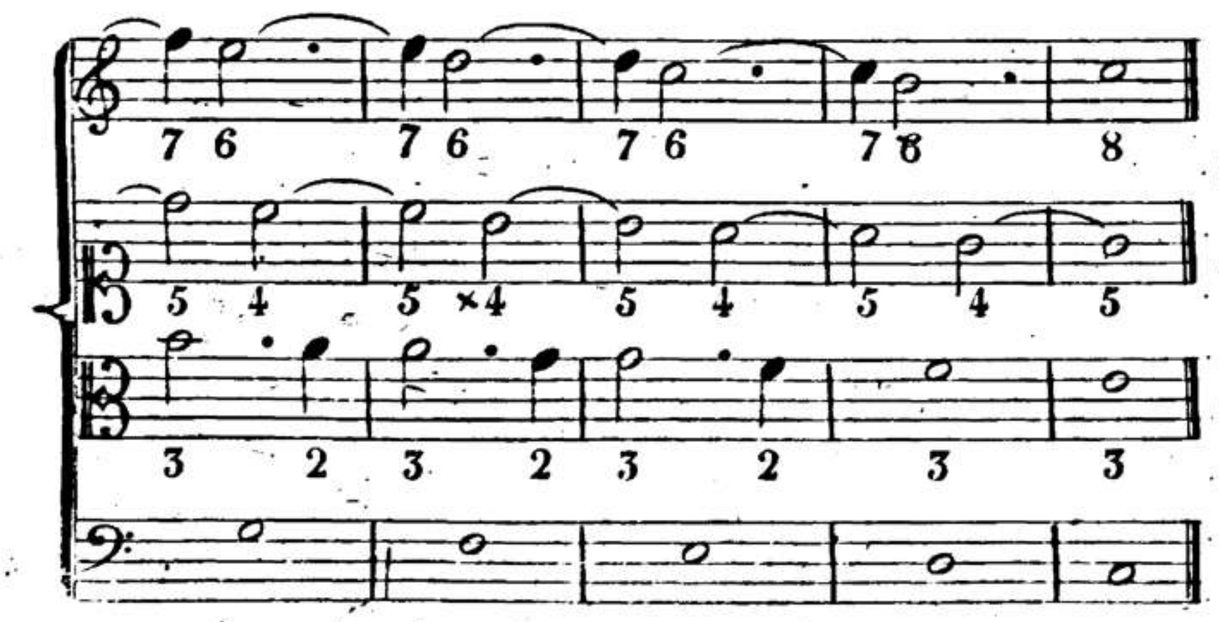
ALTRA SCALA.



(a) Chi mettesse la parte del violino fra il contralto e il soprano, o il contralto frà il soprano e il violino, si troverebbero le parti approssimate; ma che ne verebbe? La miglior cantilena in una parte di mezzo, ed un maggior urto fra le parti negli accordi cromàtici.

ALTRA SCALA.



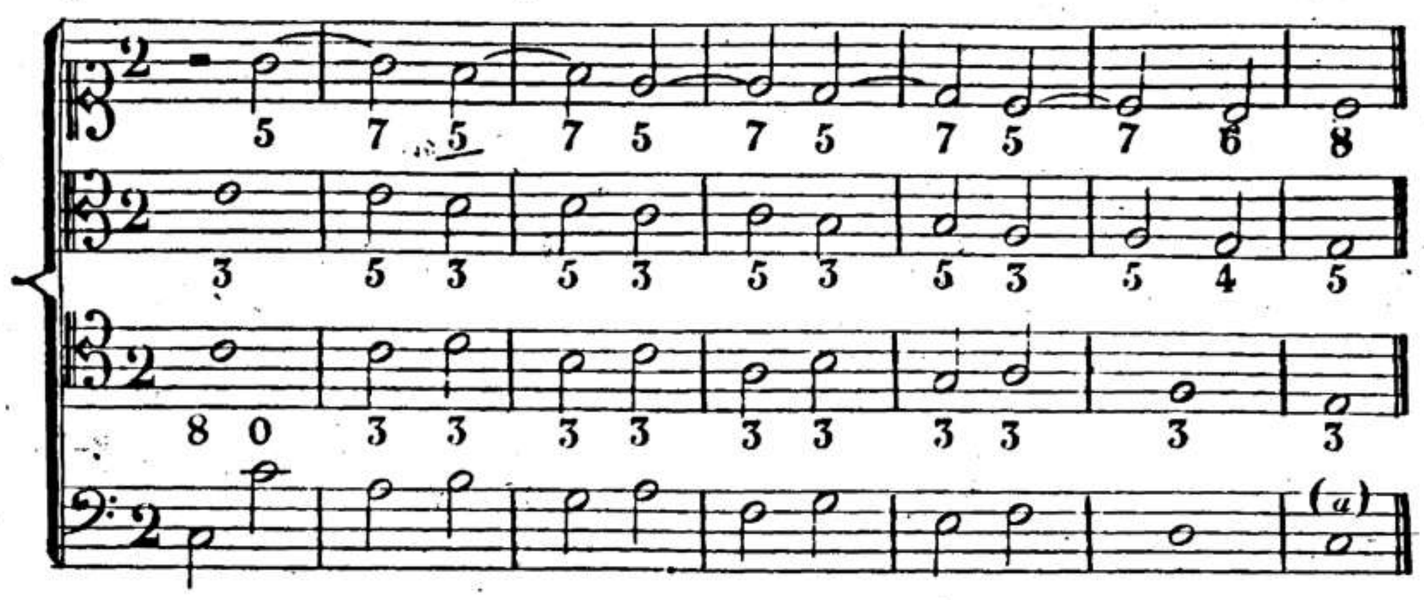


(b) Questa scala ascendente si rende maggiormente piacevole e varia in forza dei diversi accordi che costituiscono nuovi modi quasi su tutti i gradi.

(c) Questi quattro accordi di settima sopra ciascun grado discendente finiscono per rendersi disagradevoli qualuque sia la disposizione delle parti.

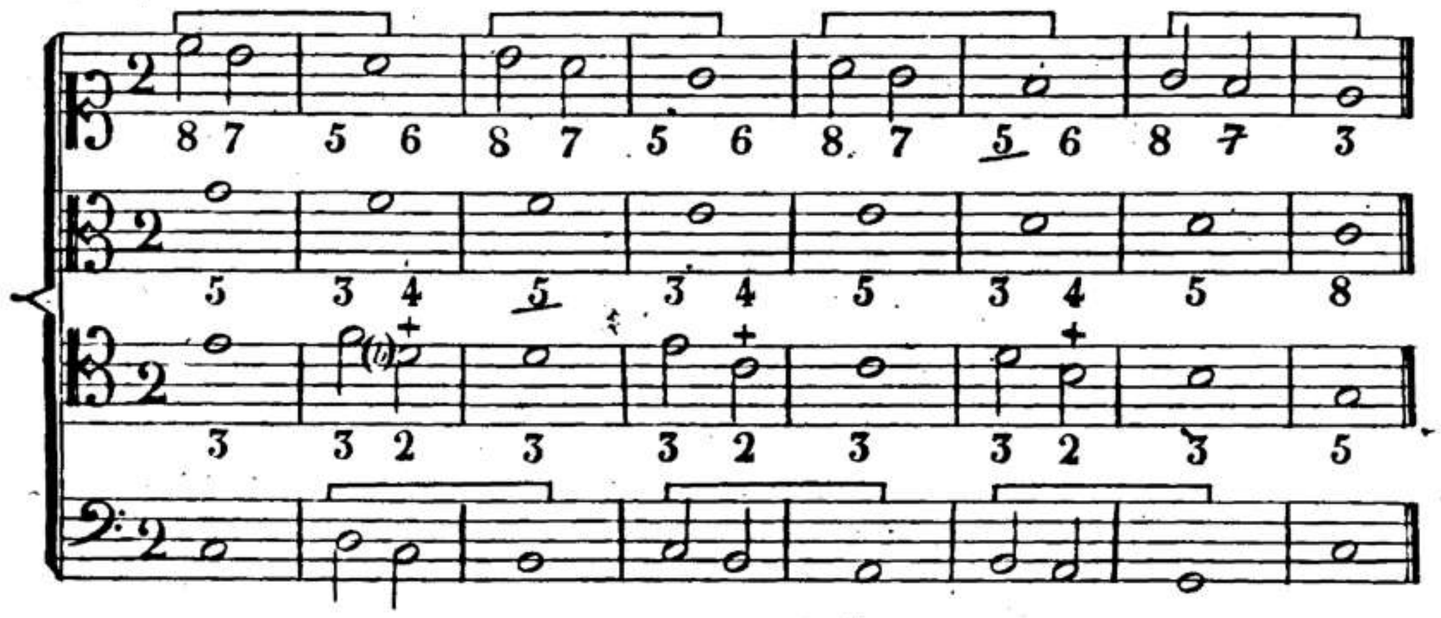
MOVIMENTO DI 3.za IN GIÙ E GRADO IN SÙ.

N.° 17.



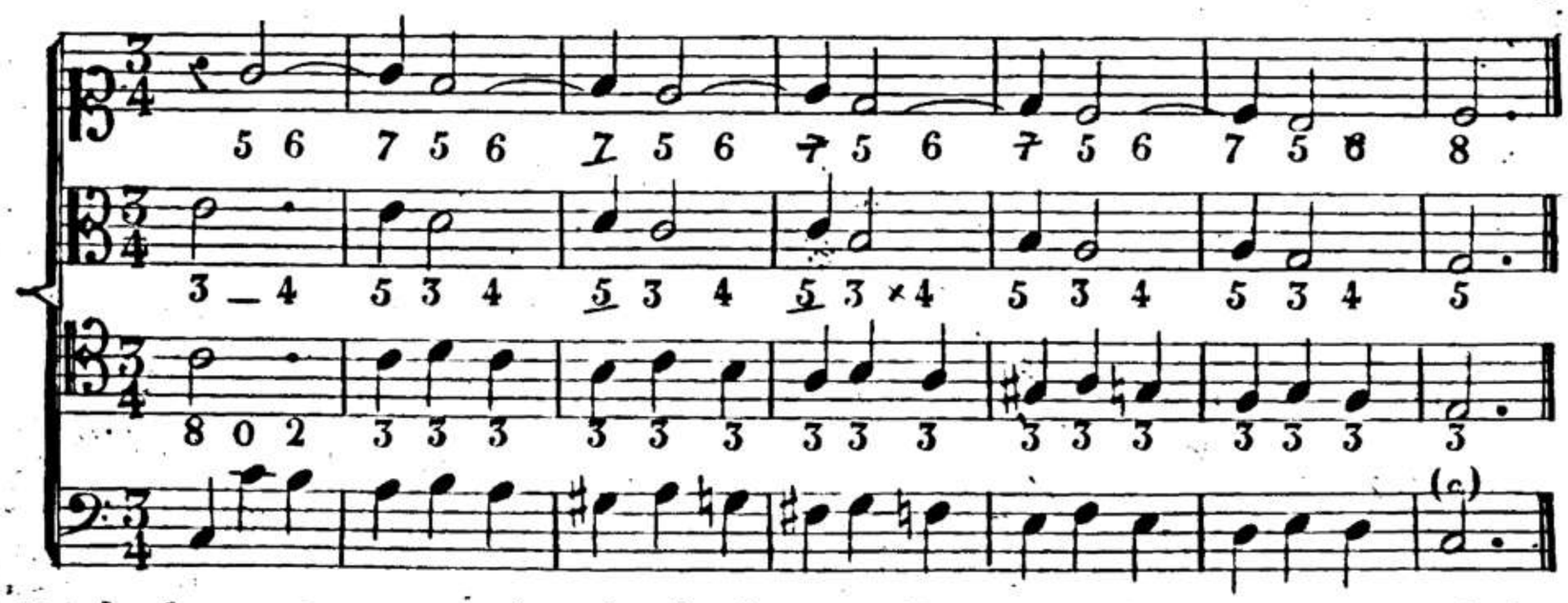
(a) Sebbene questa progressione di settime risolute in 5.e non sia la più omogenea, è tuttavia in uso, così coll'accordo completo, che colla 5.a sottintesa. Osservisi che su questi movimenti fondamentali le parti vanno necessariamente all' in giù e che il tenore o 1.° rivolto, ed il contralto o 2.° rivolto possono fare un lodevole basso posponendo su di loro le stesse cantilene. Il 3.° rivolto farebbe un cattivo basso a motivo della risoluzione in $\frac{6}{4}$.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



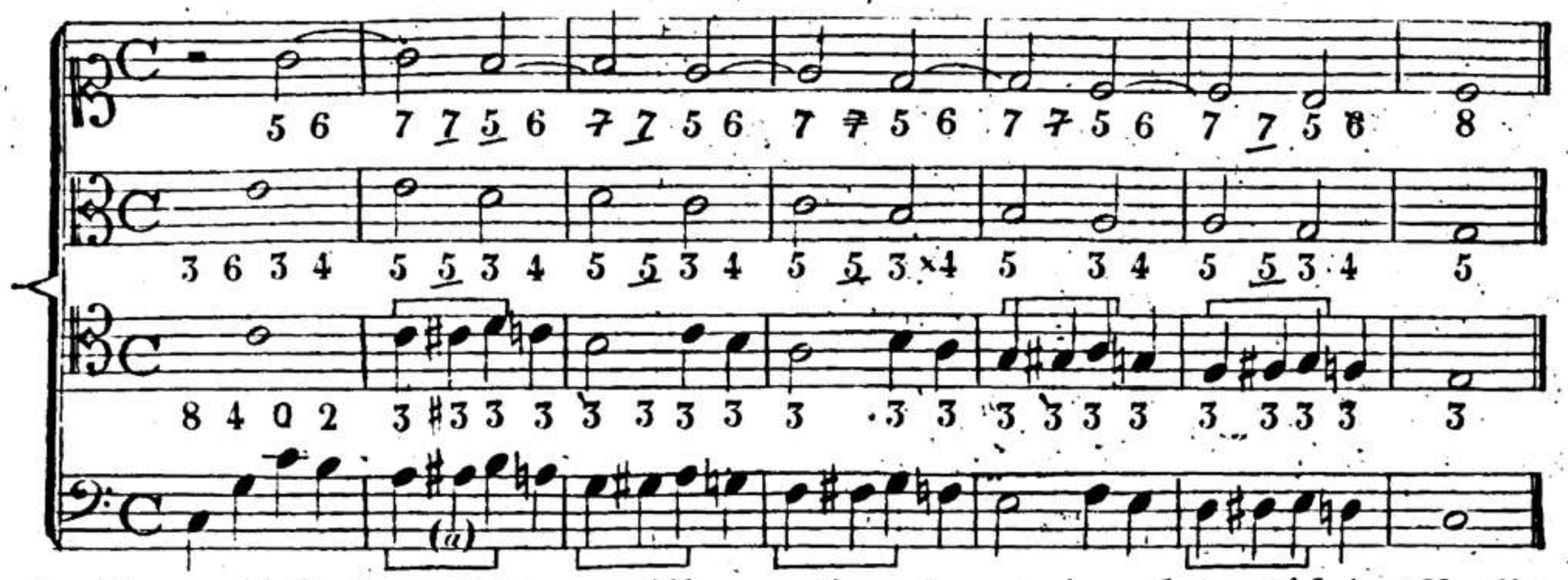
(b) La 2.a o generatore che qui percuote la 7.a nel basso e nel tempo debole, si può usare senza scrupolo, perchè lo stesso generatore è prevenuto dal basso nel tempo forte, perchè la percussione sta in una parte di mezzo, e la nota generatrice vuol esser libera in qualunque parte essa si trovi.

MOVIMENTO DI 3.za IN GIÙ E GRADO IN SÙ, E DI 3.za E 4.ta IN SÙ.



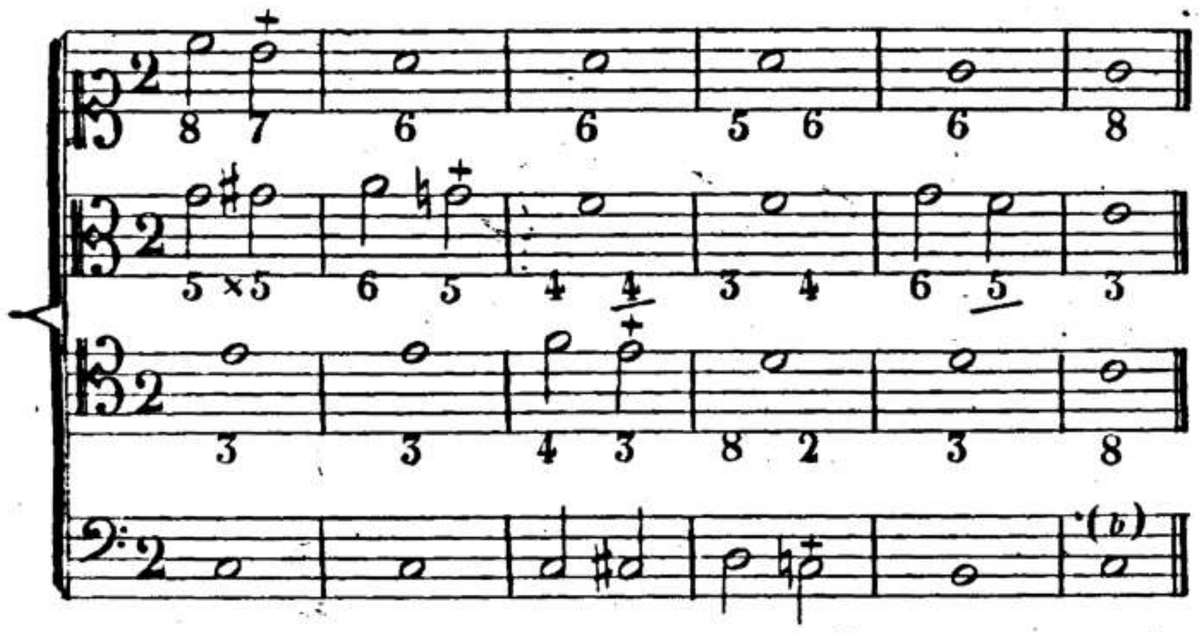
(c) Ommettendo da questa progressione la 5.a, o la parte di mezzo, rimangono tre parti che, unitamente ad alcuni accordi costituenti nuovi modi, cantano colla maggior naturalezza, e compiono bastantemente gli accordi. Qui pure il 1.° e 2.° rivolto faranno un buon basso.

LO STESSO MOVIMENTO.



(a) Quando gli accordi fondamentali progrediscono di grado, e trovano le parti loro alla distanza di un tuono, sarà facile l'introdurvi di mezzo, mediante un semituono, qualche accordo costituente il modo, da cui verranno nuove e piacevoli impressioni, senza che le parti si scompongano. Dal 1.° e 2.° rivolto si ricaveranno ancora buoni bassi.

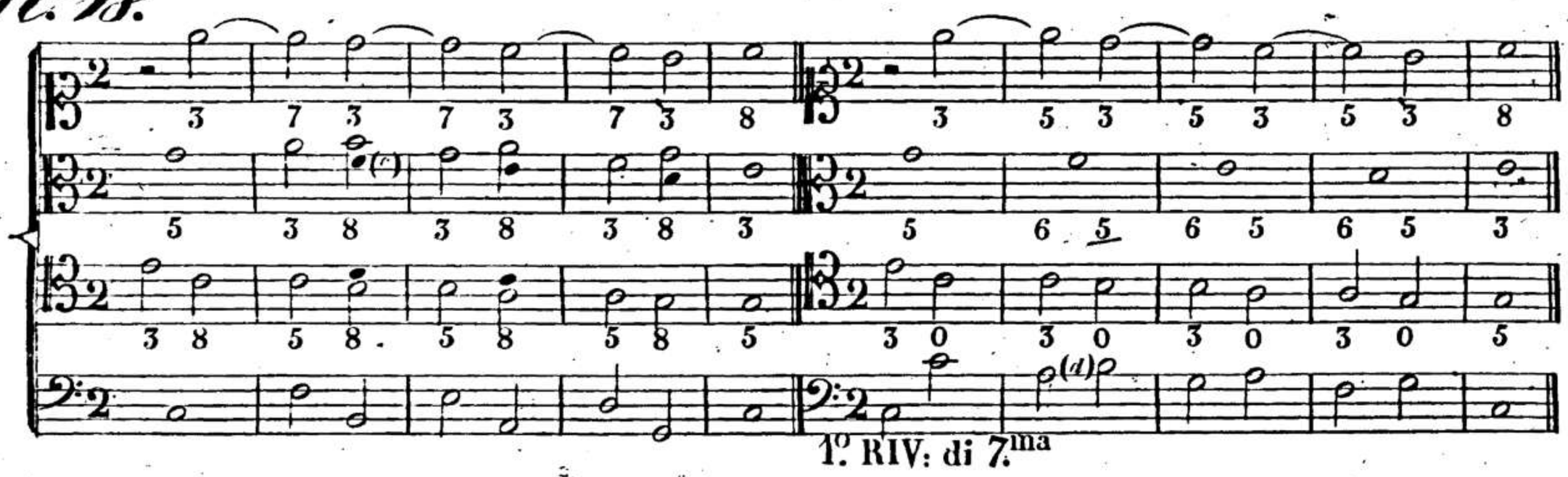
MOVIMENTO FONDAMENTALE DI 3.za IN GIÙ.



(b) Questa progressione mantiene in molta quiete e buon ordine le parti, mentre presenta la settima or sotto l'aspetto di 5.ª, or di 3.ª, ed or nel basso, passando dal generatore al 1.°, 2.° e 3.° rivolto:

MOVIMENTO DI 4.ta IN SU COMPOSTO DI UN ACCORDO CONSONANTE E D'UN DISSONANTE.

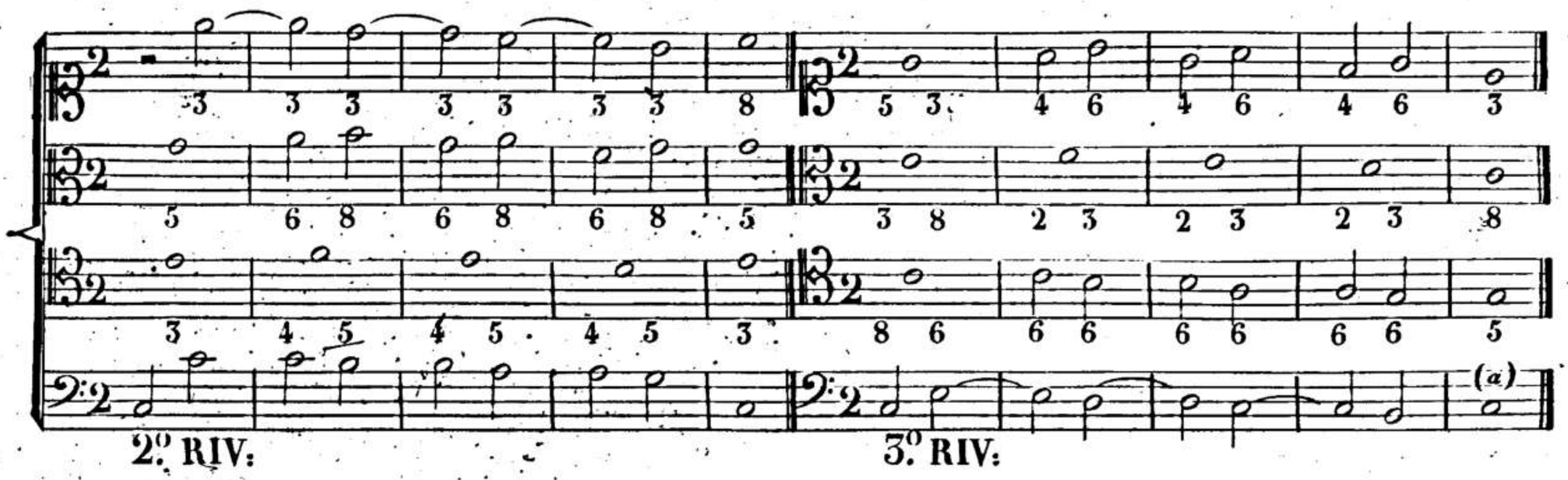
N.° 18.



1.° RIV. di 7.ma

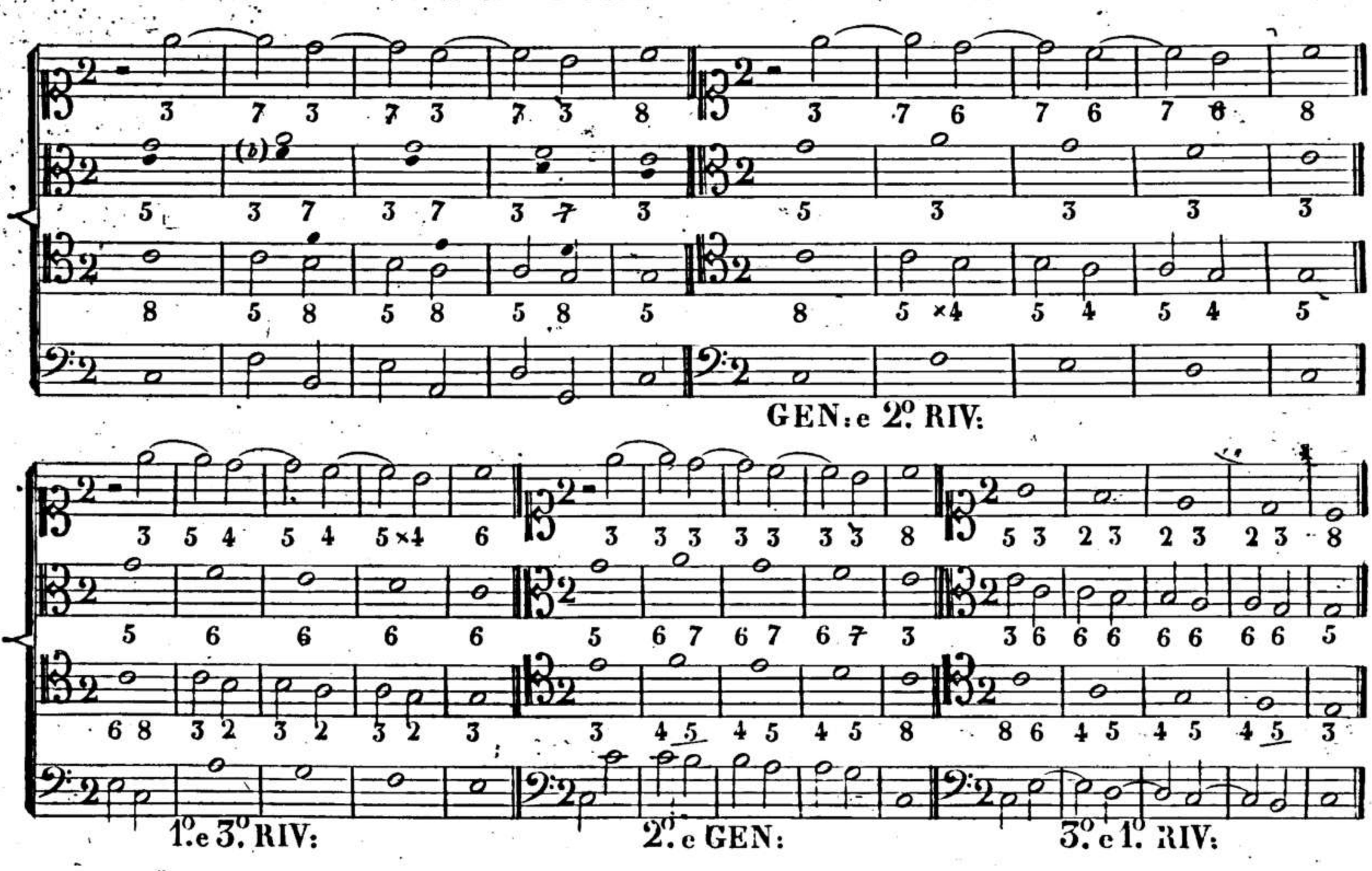
(c) Questo puntino indica il salto che la parte dovrebbe fare per dar la 5.ª all'accordo consonante; e il puntino al tenore fa conoscere che la parte può anche ascendere di grado.

(d) Si trovano in questo come negli altri due rivolti gli accordi completi perchè le parti ritengono la nota di concatenazione, invece di saltare fondamentalmente di 4.ª o di 5.ª



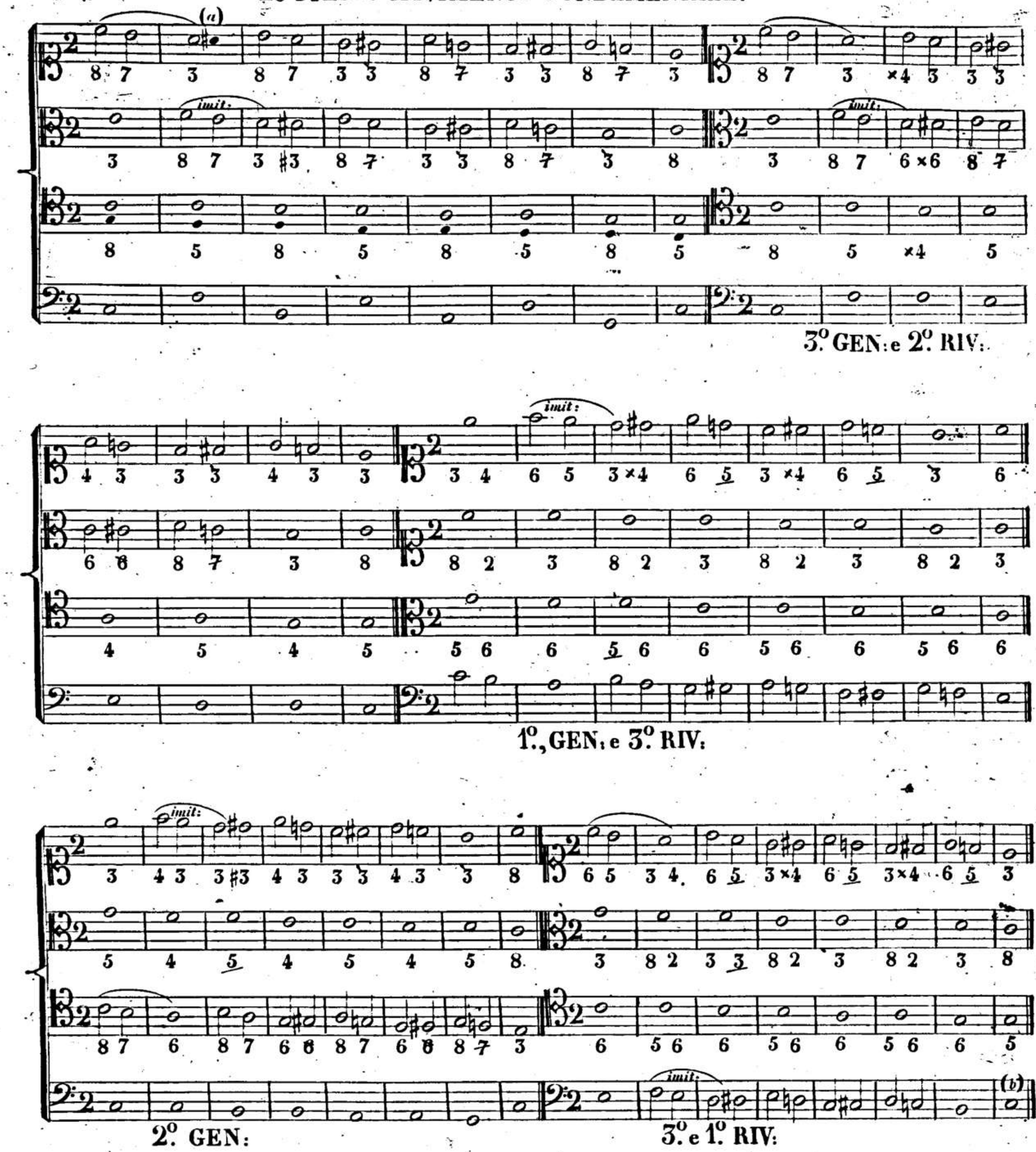
(a) Qui si dovrà osservare, e così per l'avvenire, che, eccettuato il principio e fine a cui conviene il fondamentale, le cantilene dei rivolti sono precisamente le stesse che veggonsi nelle parti sovrapposte al generatore, le quali insegnano a portare il 1° rivolto di 7ª sul generatore della triade, il 2° anche sul fondamentale, e il 3° obbligato dalla risoluzione della dissonanza, sul 1° rivolto di triade.

MOVIMENTO DI 4ta IN SU COMPOSTO DI TANTI ACCORDI DISSONANTI.



(b) I puntini del contralto accennano la maniera di completare gli accordi aggiungendo una quinta parte, e quelli del tenore di ottenere la 5ª a sole quattro parti. Ma se la suaccennata maniera è lodevole a cinque parti, quest'ultima è non solo inutile a quattro per non essere necessaria la 5ª, di più è incomoda al cantore per i continuati salti di 4ª e 5ª di moto contrario col basso.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



(a) Quantunque dal *LA* al *SI* vi passi il semituono, e mediante questo l'imitazione fra il soprano e contralto sia più uniforme, nulladimeno converrà ommettere questo semituono per non introdurre una 3ª. eccedente, intervallo bandito da qualsiasi accordo cromatico. Intorno alle parti farò riflettere che la progressione sarà egualmente buona a cinque, a quattro e a tre, ritenendo sul basso le sole due parti che s'imitano.

(b) Ricavando i rivolti dalle parti, queste rimangono in buon ordine, mentre le imitazioni passano di parte in parte.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

1º GEN: e

3º RIV:

2º e GEN:

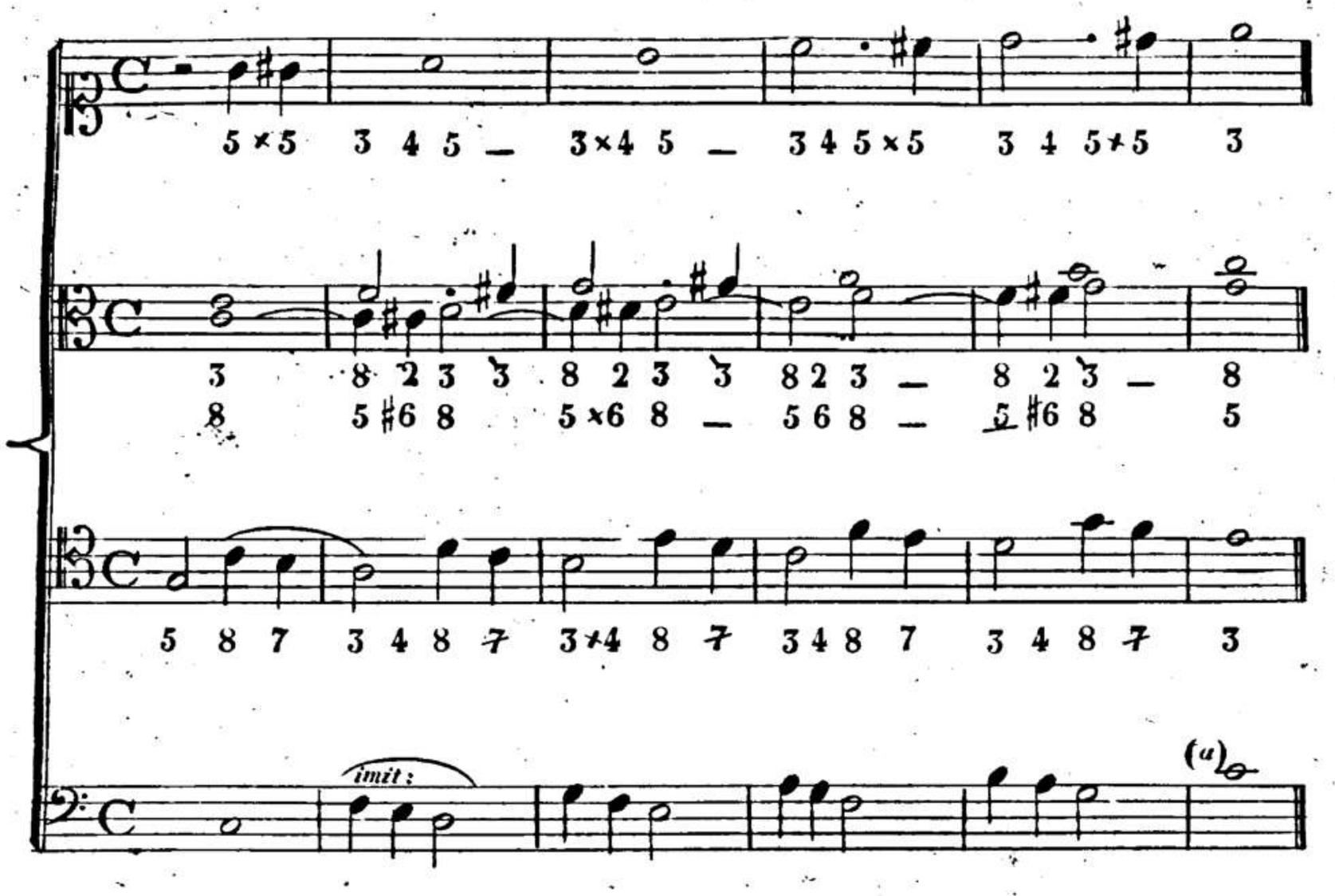
GEN: e 2º RIV:

3º e 1º RIV:

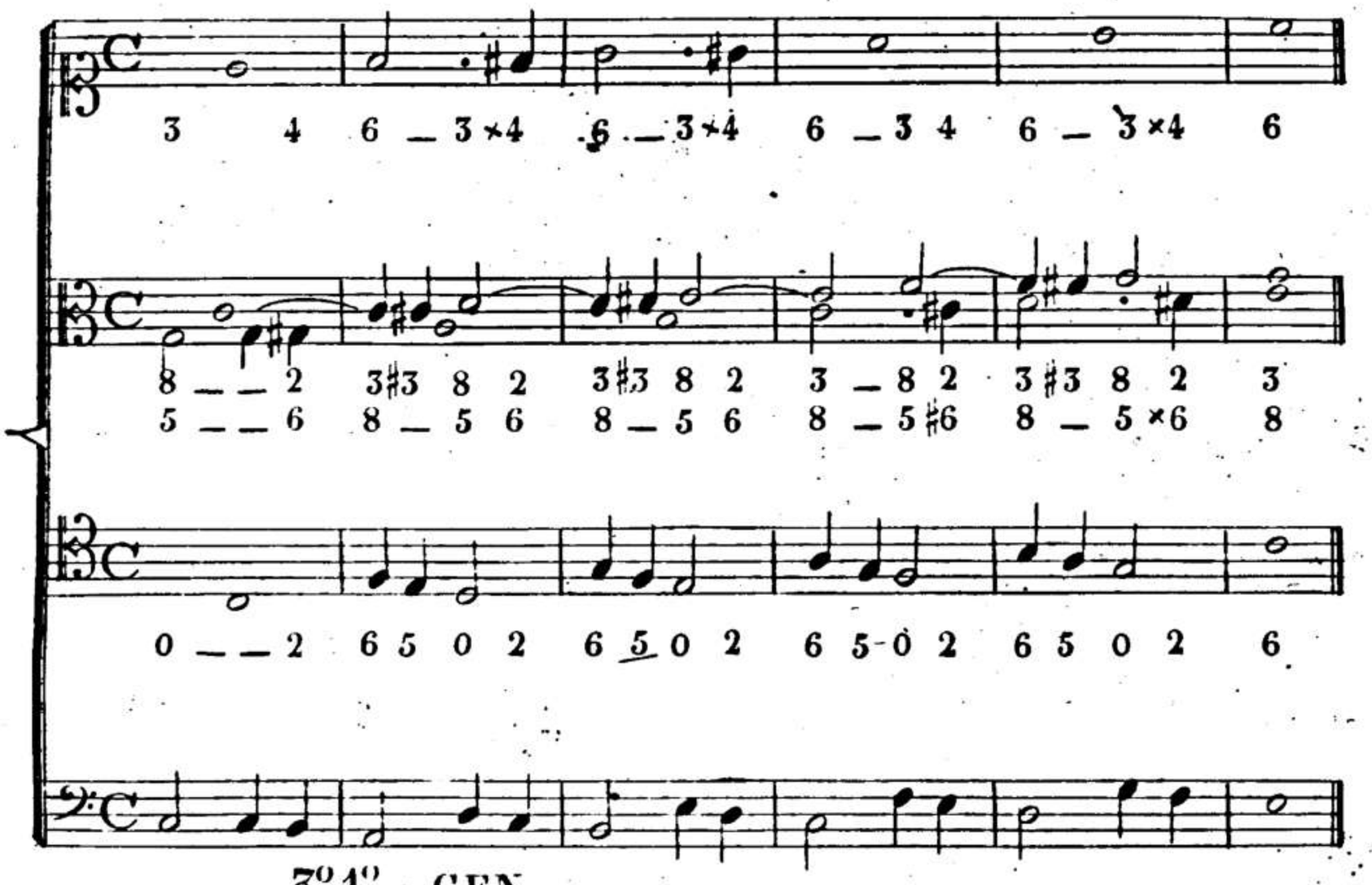
(a) Il basso regge egualmente bene, o le sole due parti superiori, o le tre, compresi i puntini del contralto, o le quattro insieme.

00039145

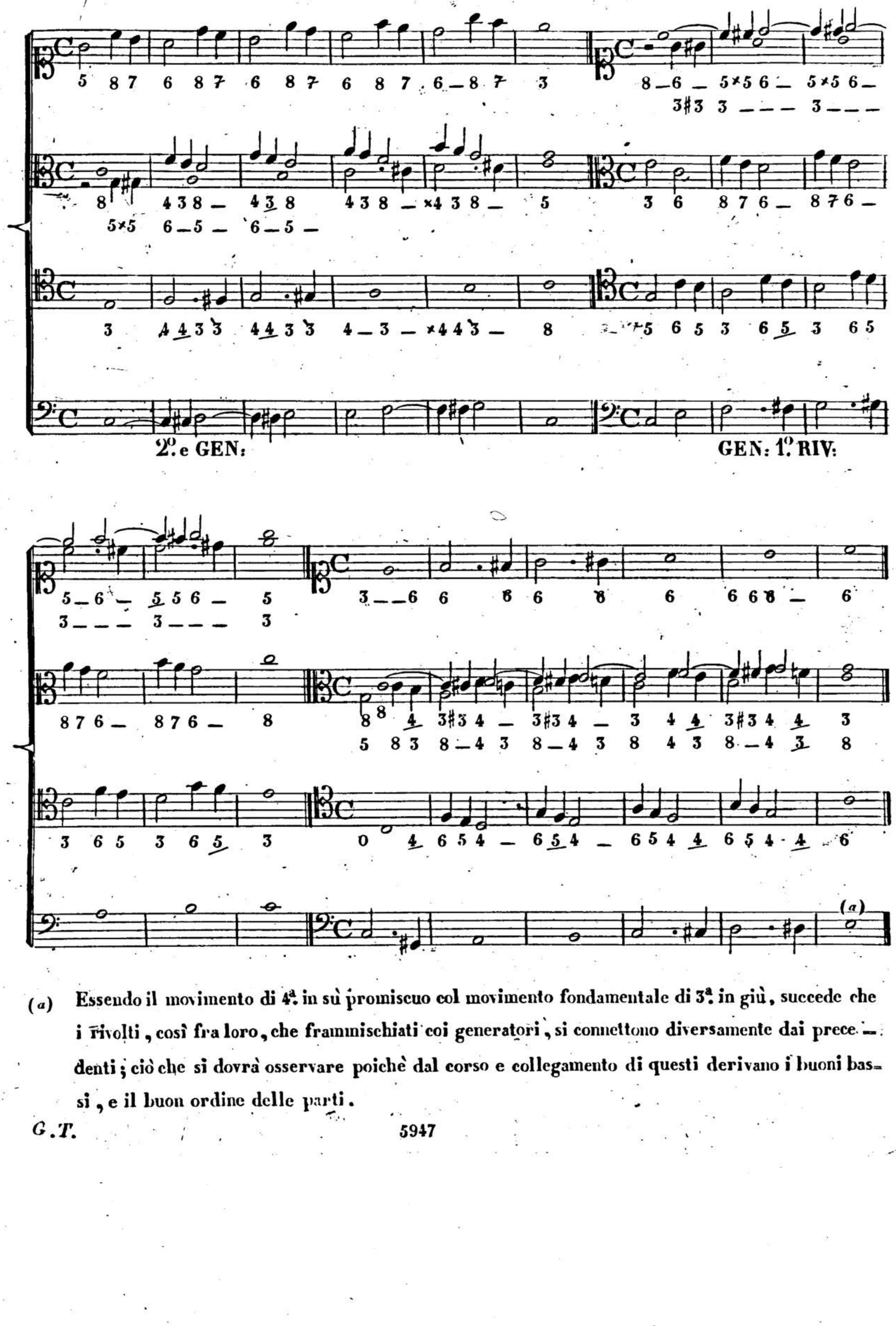
MOVIMENTO DI 4.ta IN SU E 3.za IN GIÙ.



(*a*) L'armonia di questa progressione sarà bastantemente compiuta o col soprano e contralto, o col soprano e i due contralti, o col soprano, 1°. contralto, e tenore.



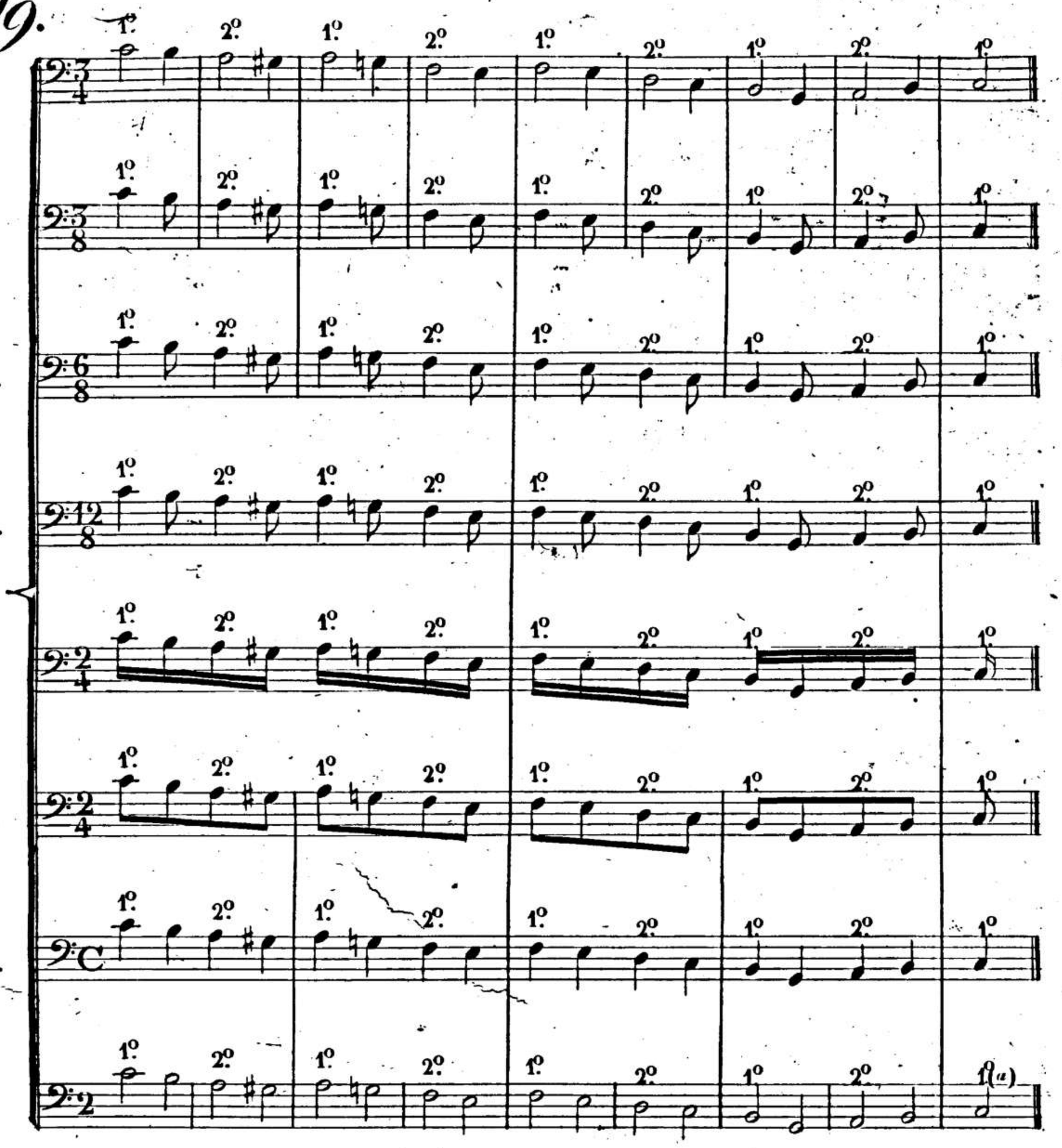
3.o 1.o e GEN:



(a) Essendo il movimento di 4.a in sù promiscuo col movimento fondamentale di 3.a in giù, succede che i rivolti, così fra loro, che frammischiati coi generatori, si connettono diversamente dai precedenti; ciò che si dovrà osservare poichè dal corso e collegamento di questi derivano i buoni bassi, e il buon ordine delle parti.

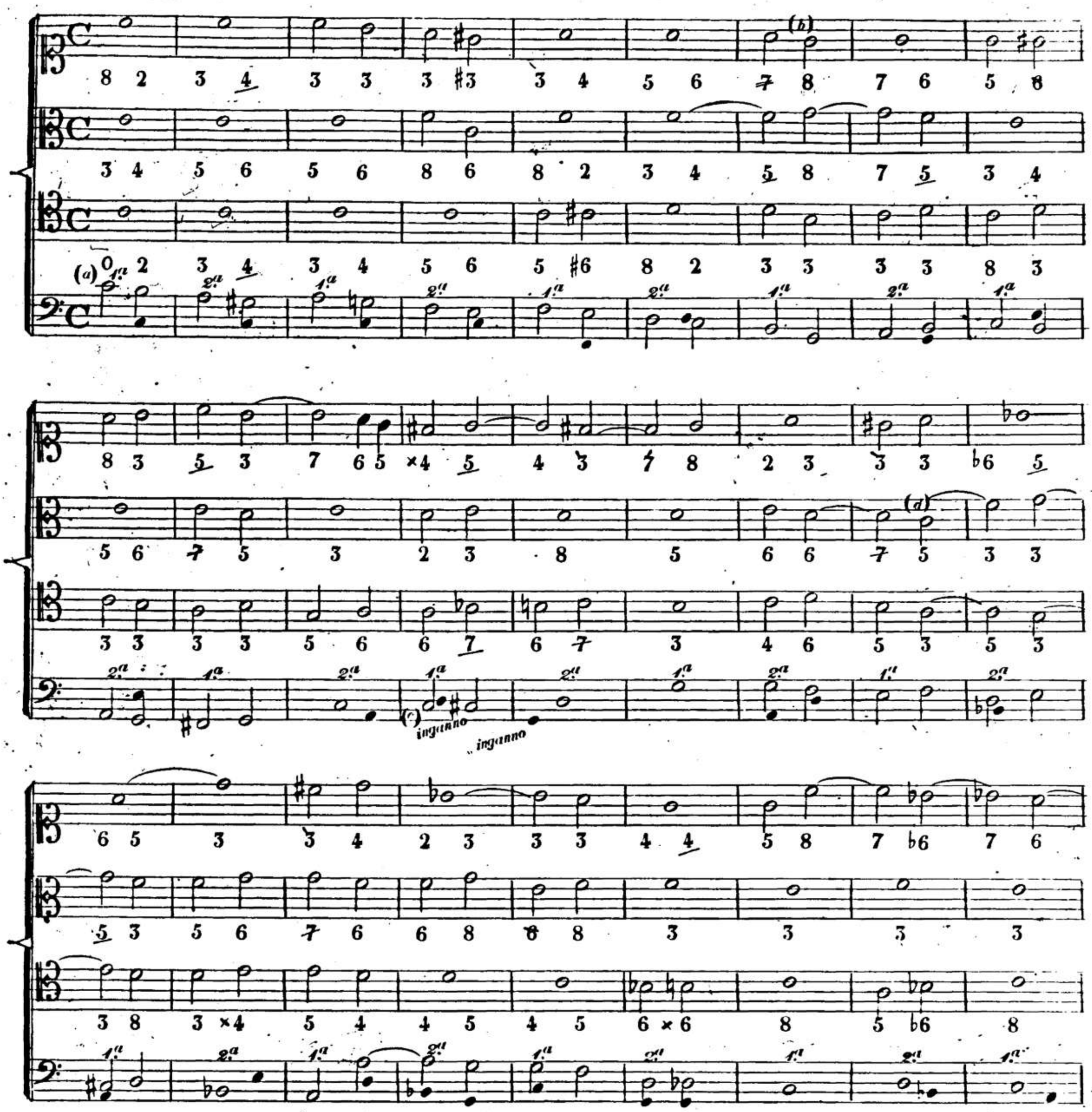
PROSPETTO DEI DUE MOVIMENTI RITMICI.

N.° 19.



(*a*) Questo prospetto mostra che non tutti i primi movimenti ritmici, o forti, trovansi nel battere, ne tutti i secondi movimenti, o deboli, nel levare, poichè il 2°. movimento ritmico nei tempi di dupla di minime, di tripla di crome, di semiminime, o di nonupla, si trova sul tempo forte, o nel battere, quantunque sia debole; nei tempi di dupla di semiminime, e sestupla, i due movimenti ritmici seguono costantemente i tempi forti e deboli: nei tempi ordinario e di dodiciupla, i due ritmici movimenti cadono sul 1°. e 3°. tempo egualmente forti; e finalmente nel tempo adagio di dupla di semiminime, il 1°. movimento ritmico cade così nel tempo forte, che nel debole.

N.° 20.

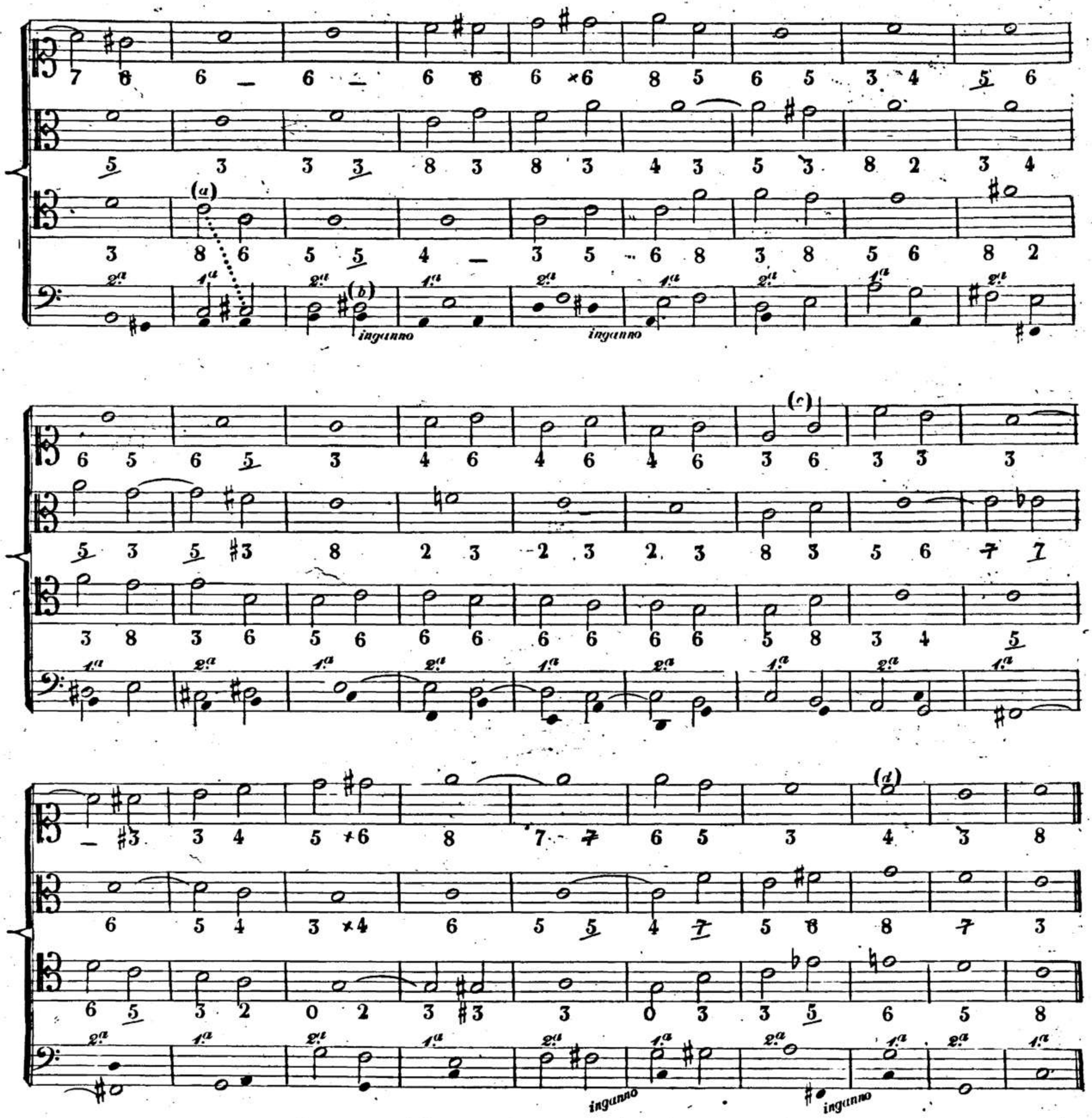


(a) La frase ritmica di questo basso è di due misure, delle quali la prima rappresenta il tempo forte e l'altra il debole.

(b) I rigoristi guardano la 7.ª risolvente in 8.ª come un errore a cagione delle loro immaginarie ottave implicite; ma io invece direi, che una tale risoluzione in 8.ª non è ne sensibile, ne armonica essendo l'ottava un suono equisono, e che, tanto il difetto d'armonia, quanto le immaginarie ottave implicite non sono ragioni sufficienti per vietarla.

(c) Degli inganni se ne parlerà diffusamente in progresso.

(d) I salti del contralto, del tenore e del soprano l'uno dopo l'altro portano ed approssimano le parti verso l'acuto nell'atto che i tre moti, retto, contrario, ed obliquo, formano il richiesto contrasto fra loro.



(*a*) La relazione di 8ª. diminuita che quì trovasi col basso sarebbe oltremodo dura fra le parti manifeste.

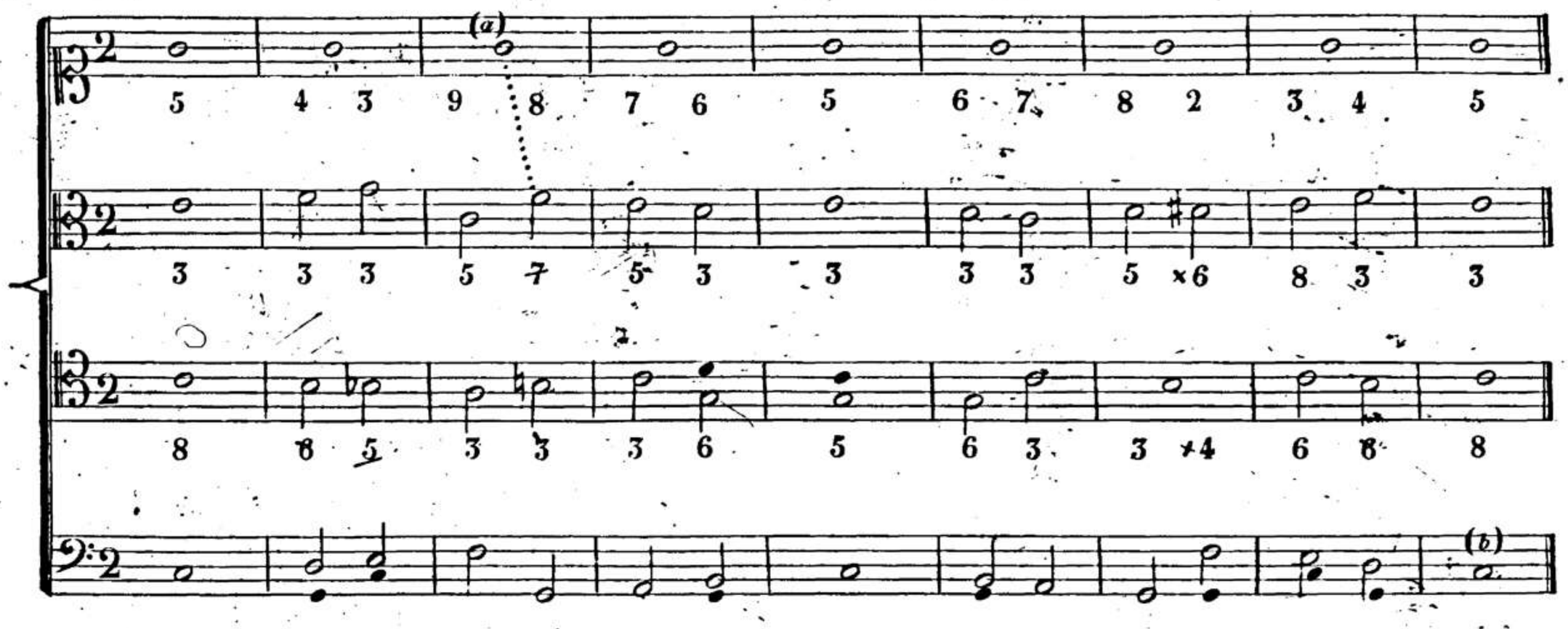
(*b*) Quantunque preparato, e nel tempo debole, questo 1º. rivolto è crudo oltremodo.

(*c*) Non sarà disdicevol cosa il portare tre parti contemporaneamente in su, o in giù con moto retto, purchè una parte manifesta presenti il moto contrario.

(*d*) La cadenza finale dev' essere più larga delle cadenze medie, e deve finire nella misura ritmica del tempo forte coll'accordo consonante della tonica, sul quale sarà preferibile l'8ª. nella parte superiore, più che la 5ª., o la 3ª., non avendo questi due intervalli la proprietà di annunziare il termine del periodo come annunzia l'8ª.

ARTICOLO V.°

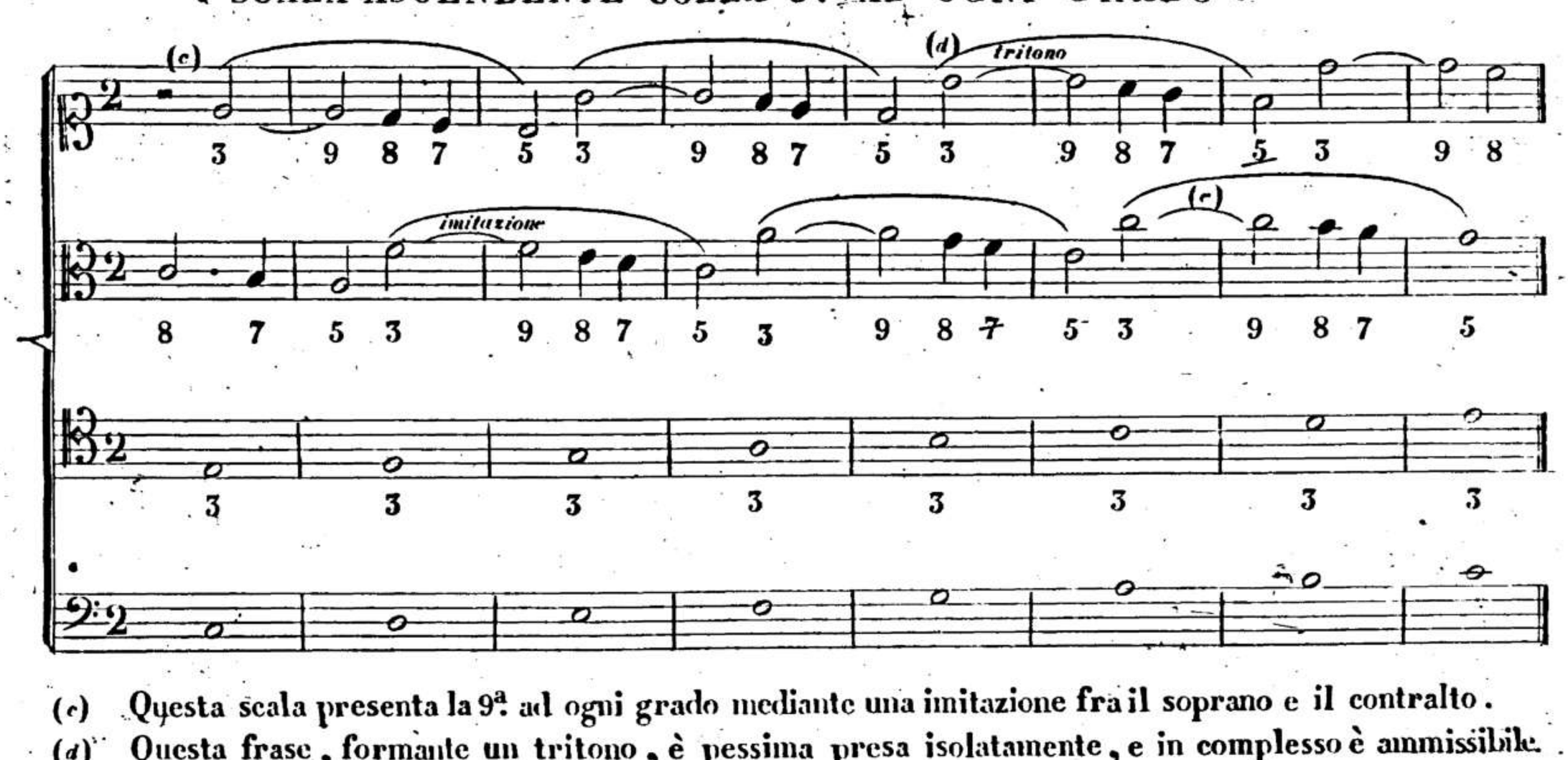
N.° 21. SCALA DEL MODO MAGGIORE



(a) La 9.ª che mostrasi nel cosidetto pedale trova la sua risoluzione in 7.ª producente nel *FA* del contralto.

(b) Questa scala, anche trasportata nel modo minore, ritiene i medesimi accordi sopra ciascun grado, tranne quello di +6.ª eccedente, la cui +6.ª anderebbe a preoccupare la propria risoluzione.

SCALA ASCENDENTE COLLA 9.na AD OGNI GRADO.

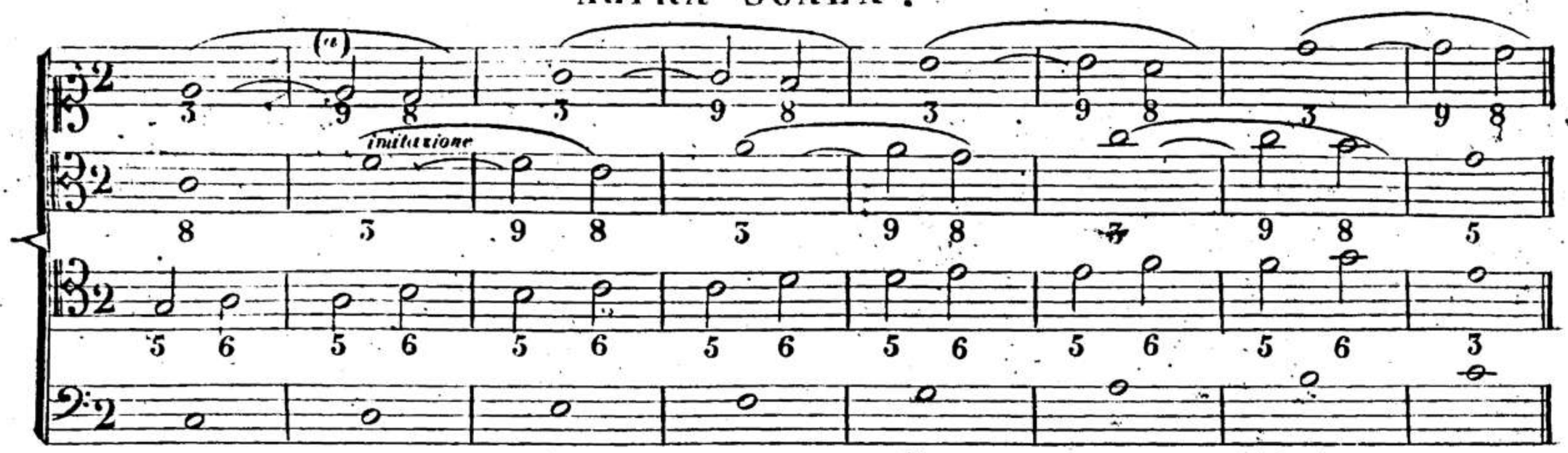


(c) Questa scala presenta la 9.ª ad ogni grado mediante una imitazione fra il soprano e il contralto.

(d) Questa frase, formante un tritono, è pessima presa isolatamente, e in complesso è ammissibile in forza del *DO* del contralto che assume la risoluzione della nota sensibile.

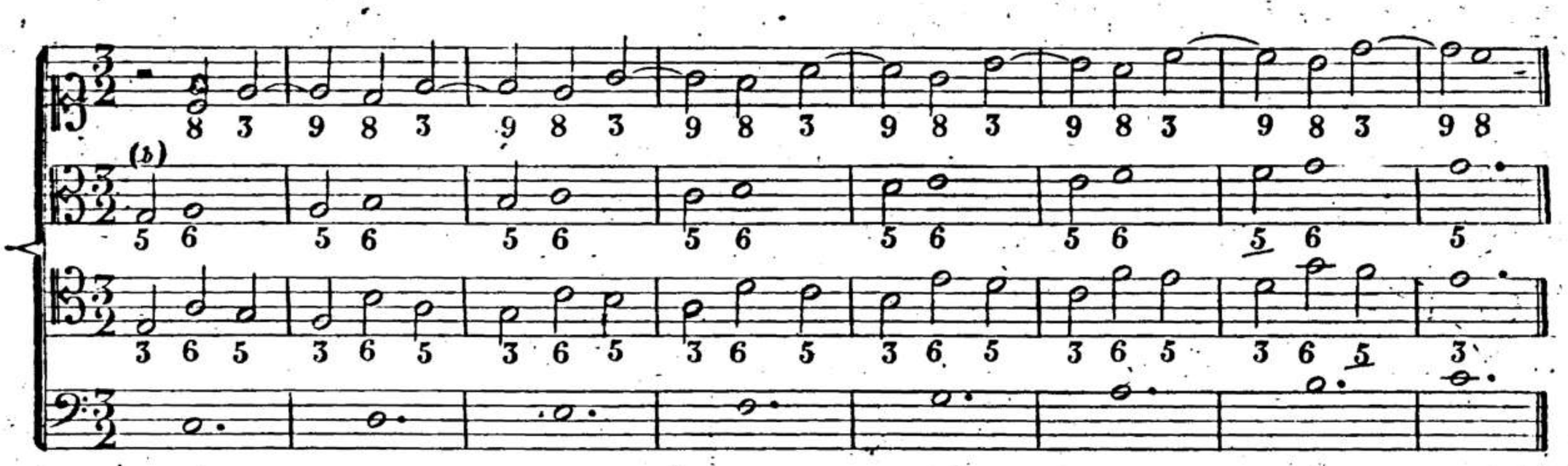
(c) La 9.ª minore sulla sensibile non sarà sopportabile se non quando è preceduta, come nel caso presente, da una progressione uniforme si nelle cantilene, che negli accordi, e quando non abbia maggior durata di questa.

ALTRA SCALA.



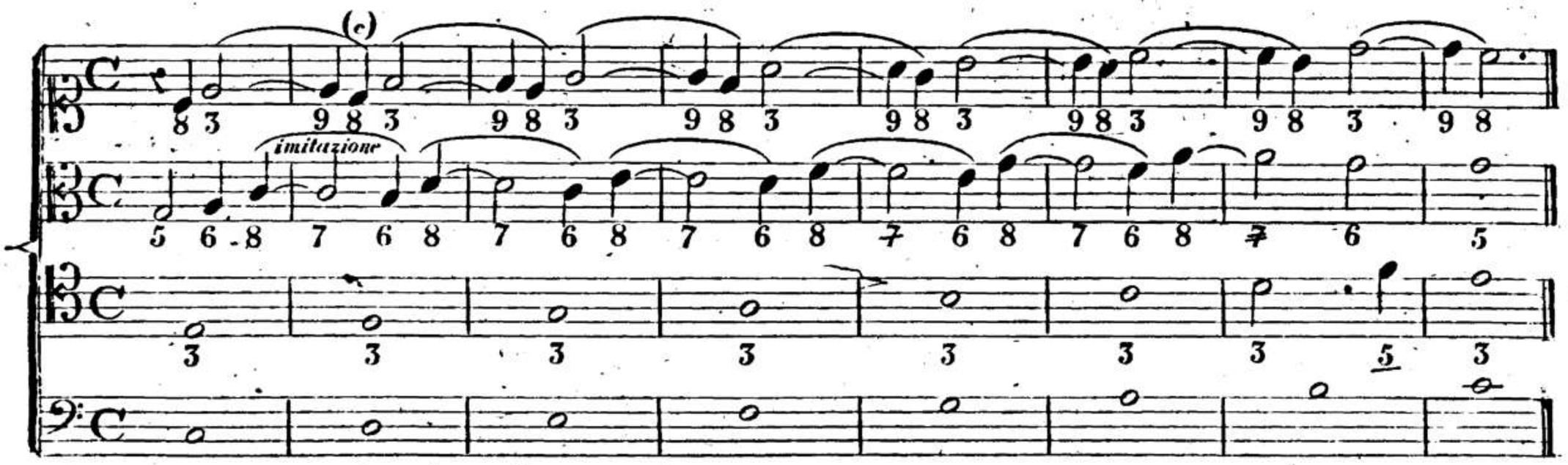
(a) Questa maniera di trattare la 9ª. su tutti i gradi della scala è stata ed è molto praticata, quantunque ne derivano due durissime collisioni, delle quali la prima è inevitabile poichè proviene direttamente dalla 9ª. in contatto col fondamentale, ma l'altra è puramente voluta, giacchè, estendendo le parti, non è necessario portare la 3ª. del fondamentale sopra la 9ª. nel duro contatto di 2ª.

ALTRA SCALA.



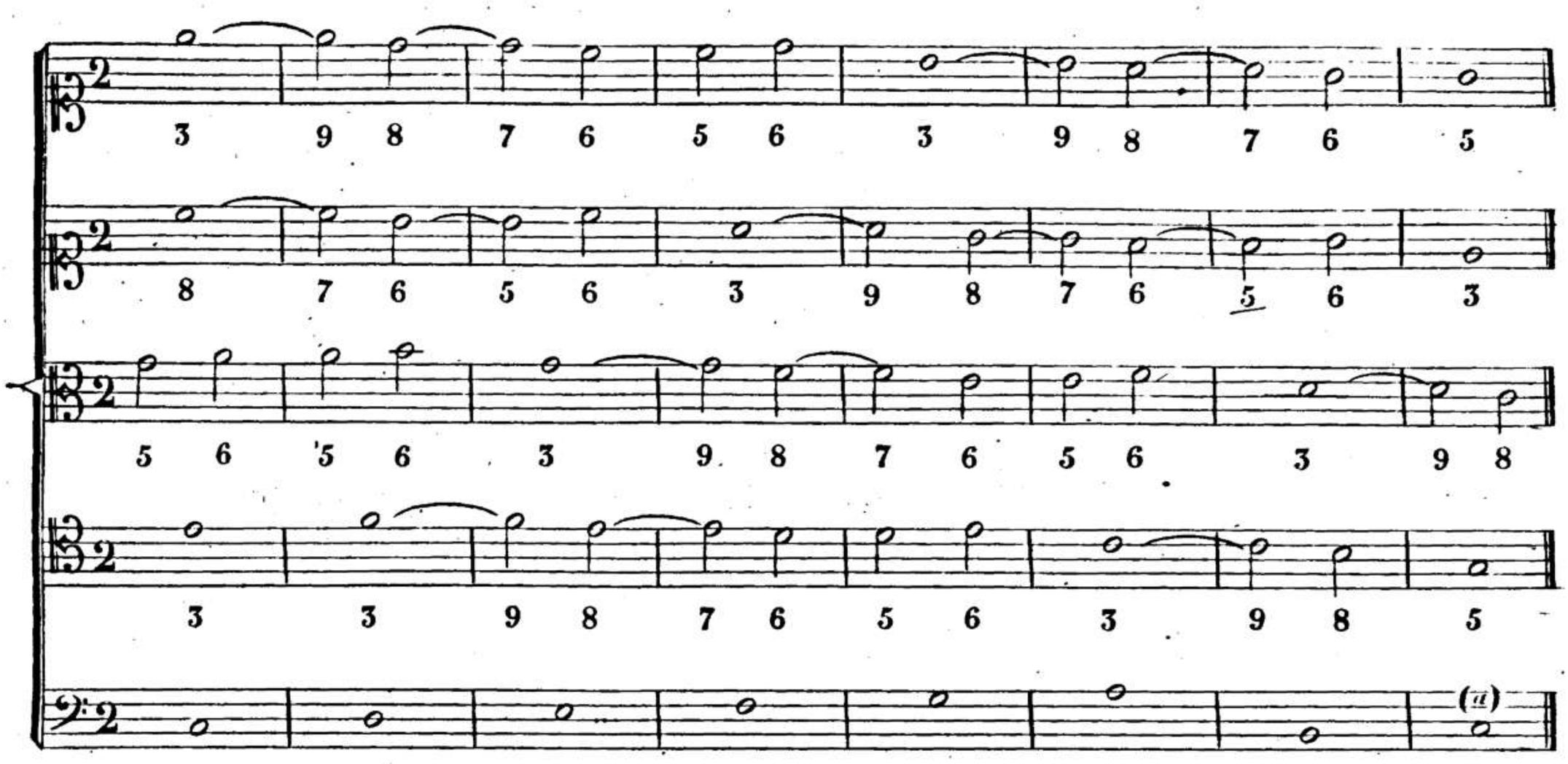
(b) Ommettendo la parte di mezzo, cioè il contralto, la progressione rimane con due lodevoli cantilene, e con armonia bastante.

ALTRA SCALA.



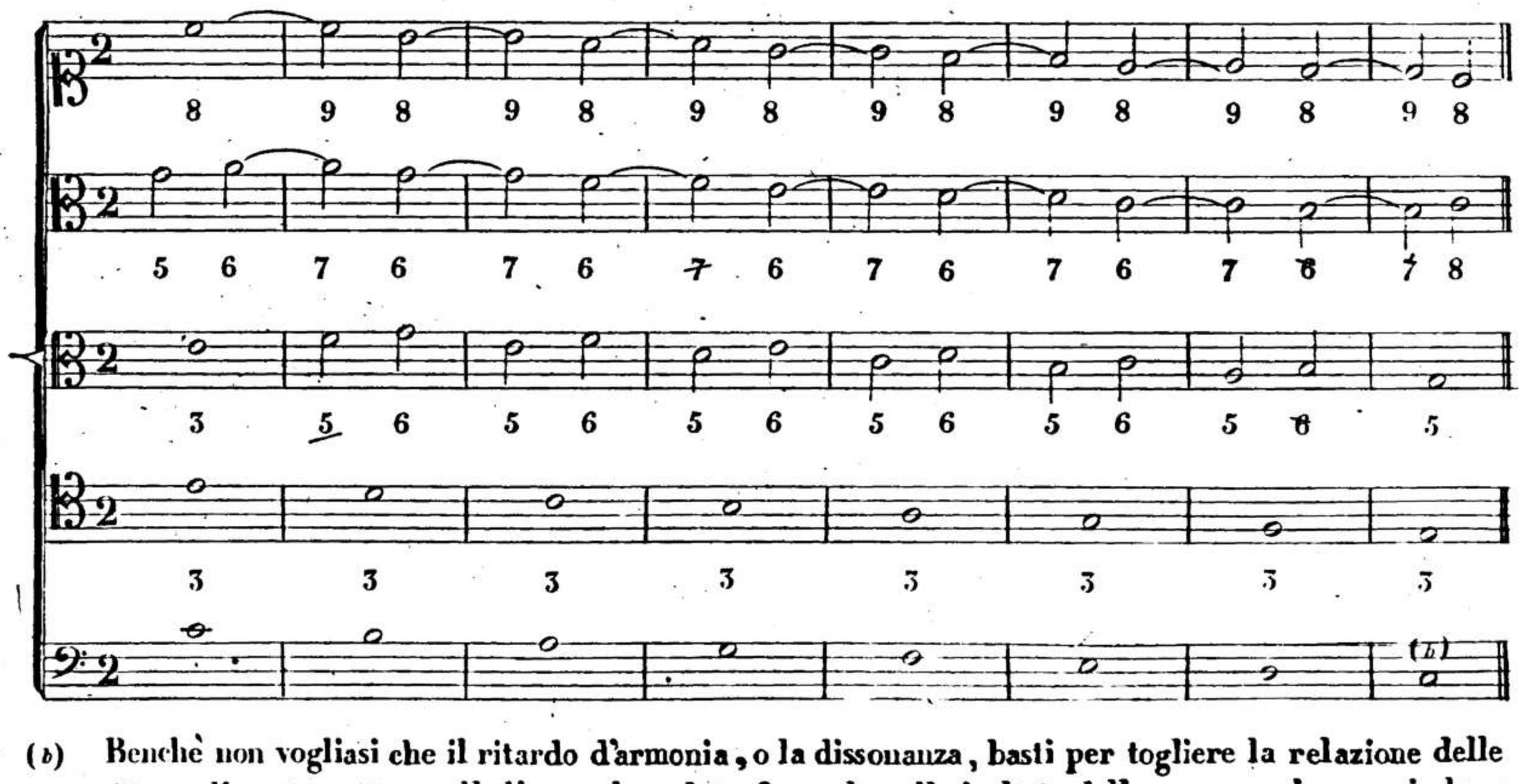
(c) Tanto per menomare alquanto di asprezza, quanto per dare maggior movimento alla progressione, qui si risolve prima la 9ª., e poi la 7ª.

ALTRA SCALA



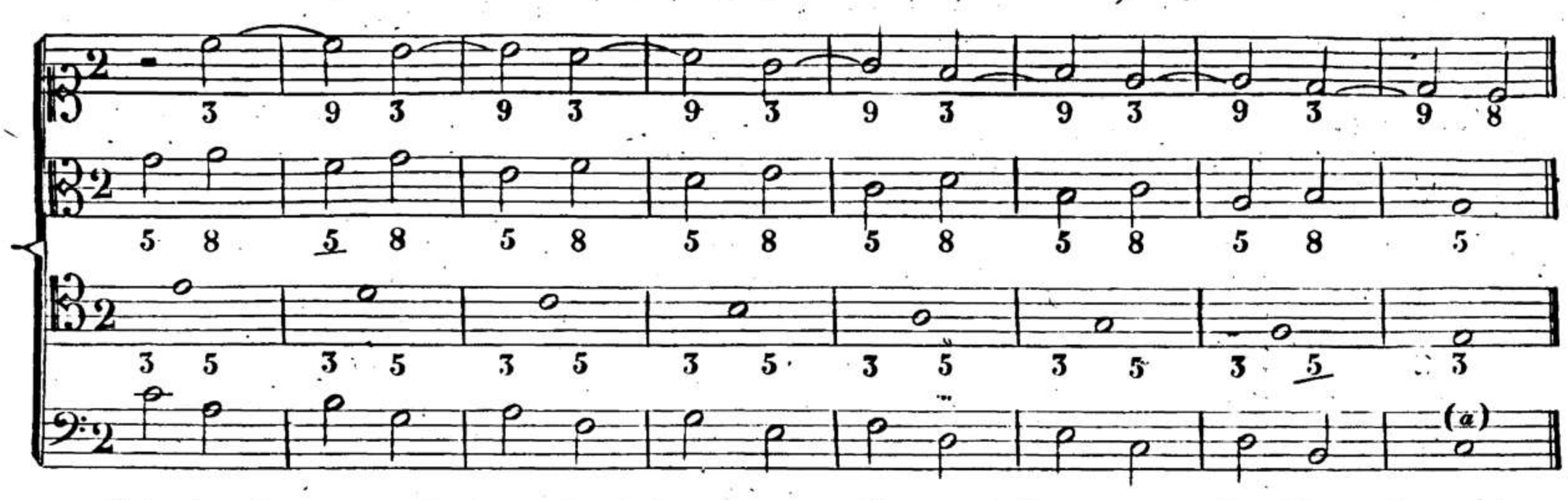
(*a*) Sebbene il 1°. rivolto di triade fra le none temperi non so quanto dell'asprezza del completo accordo di 9ª., tuttavia una simile progressione non lascia di dare una dura impressione al sano orecchio.

SCALA DISCENDENTE



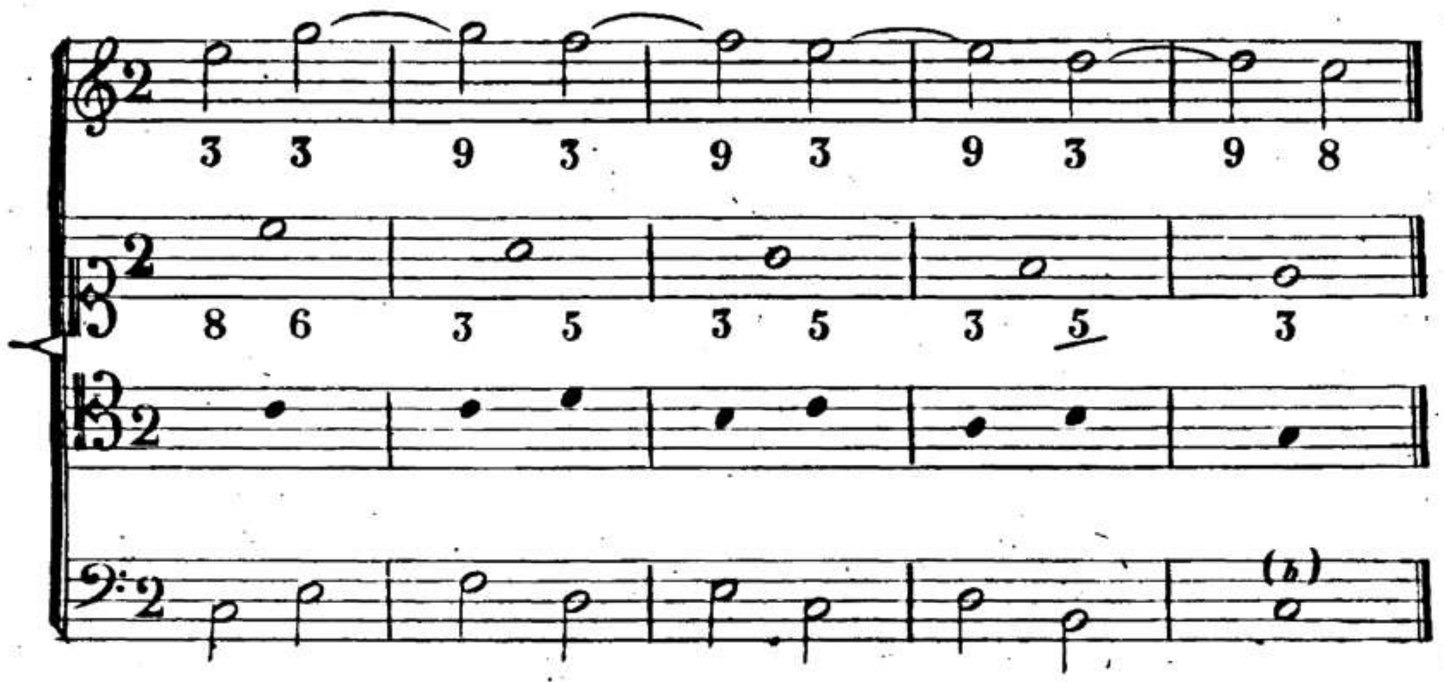
(*b*) Benchè non vogliasi che il ritardo d'armonia, o la dissonanza, basti per togliere la relazione delle ottave di moto retto, nulladimeno ho voluto far vedere il risultato della preparazione e risoluzione in 8ª., acciò lo studioso ne consideri l'effetto, e ne faccia poi quel uso che gli piacerà.

N.° 22. MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3.za IN GIÙ E GRADO IN SU.



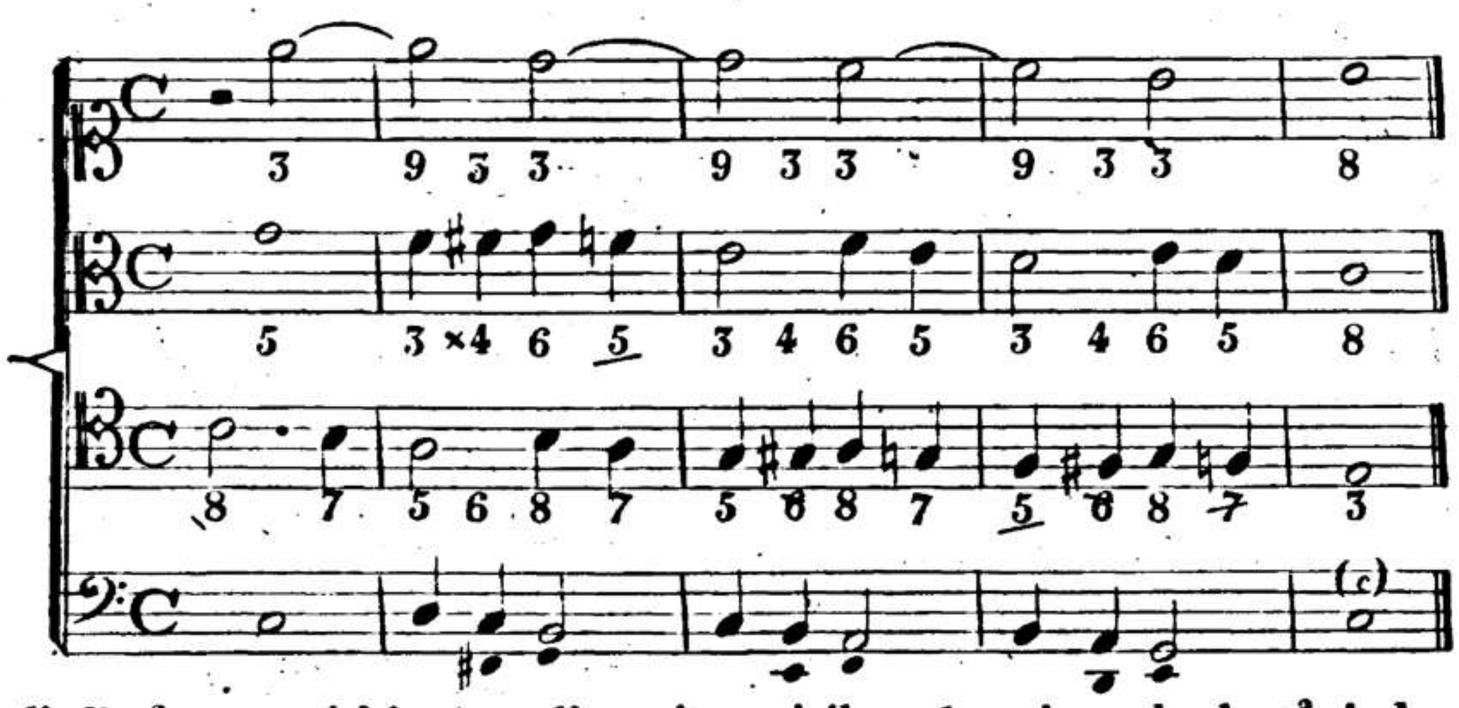
(a) Nelle lunghe progressioni, ove la risoluzione serve di preparazione, converrà collocare le parti verso l'acuto da principio, affinchè non trovinsi troppo basse nel fine, o non faccia d'uopo interomperne il corso naturale onde tenerle nel loro centro.

GLI STESSI MOVIMENTI FONDAMENTALI.



(b) Quando la parte segnata coi puntini fosse ommessa l'orecchio ne rimarebbe più soddisffato.

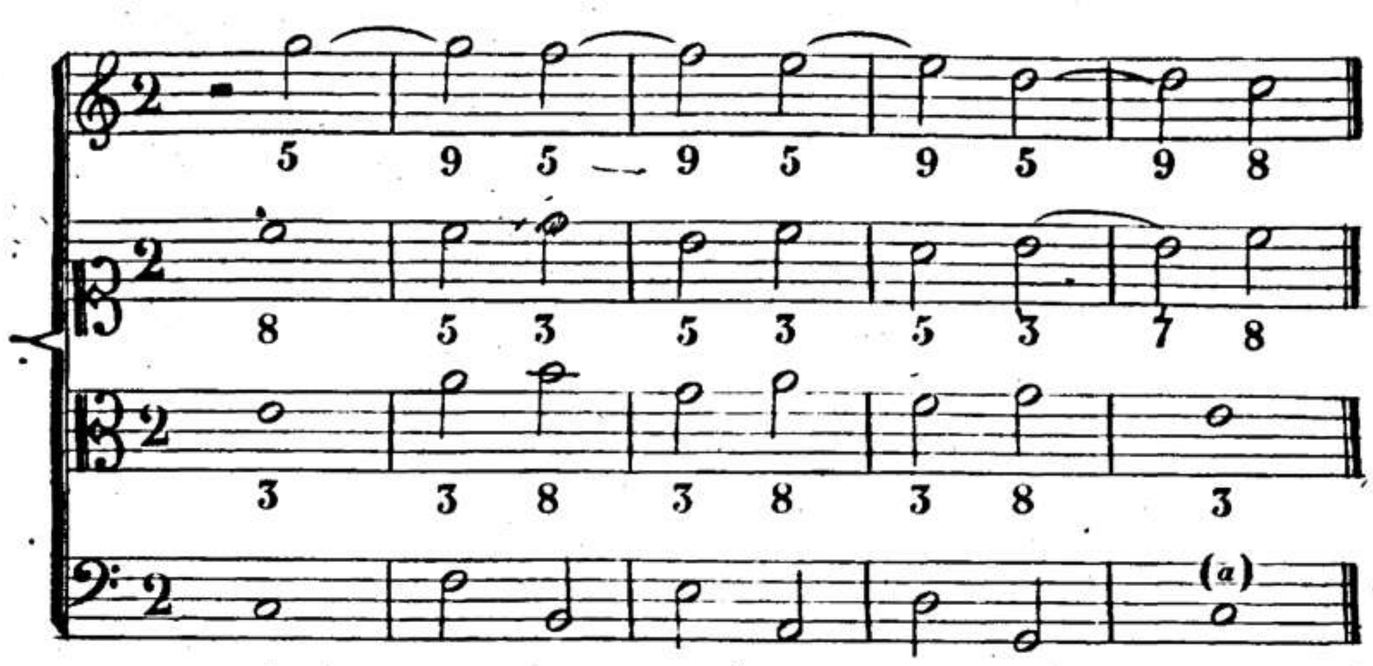
MOVIMENTO DI GRADO, E DI 3.za IN SU.



(c) Gli accordi di 9.ª convertiti in accordi costituenti il modo prima che la 9.ª risolva, radolciscono non di poco questa progressione.

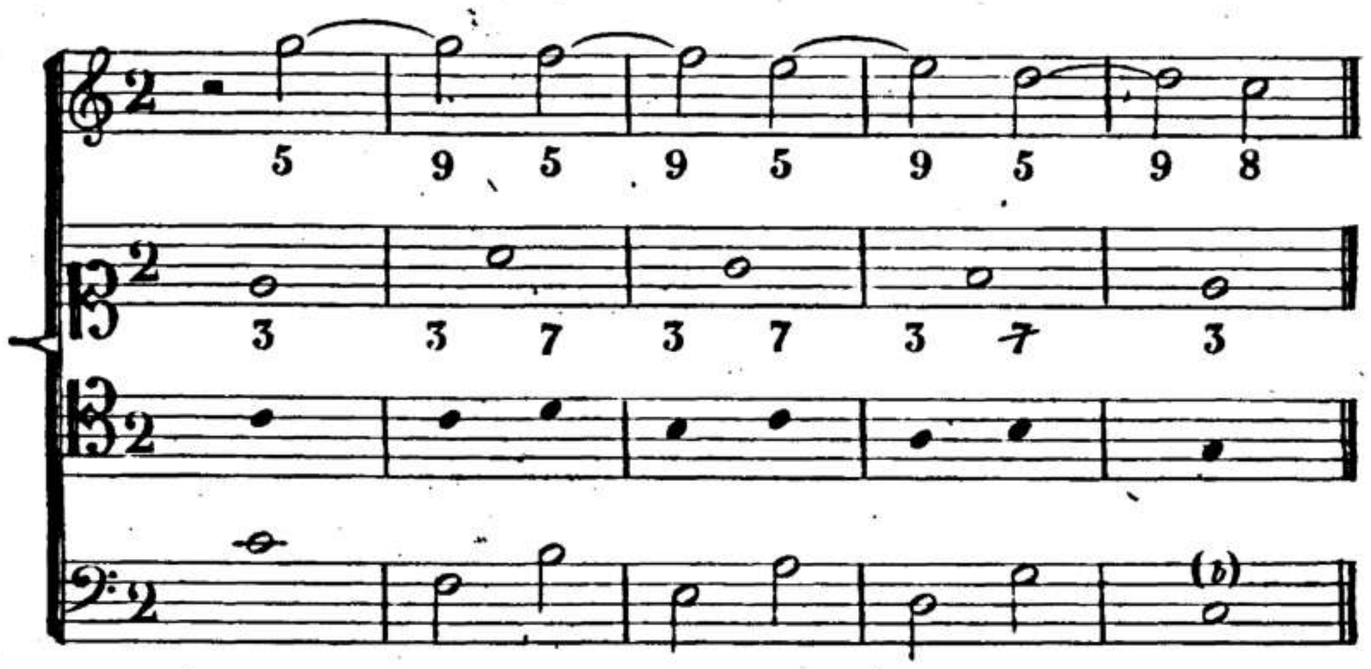
MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.ta IN SU.

N.°23.



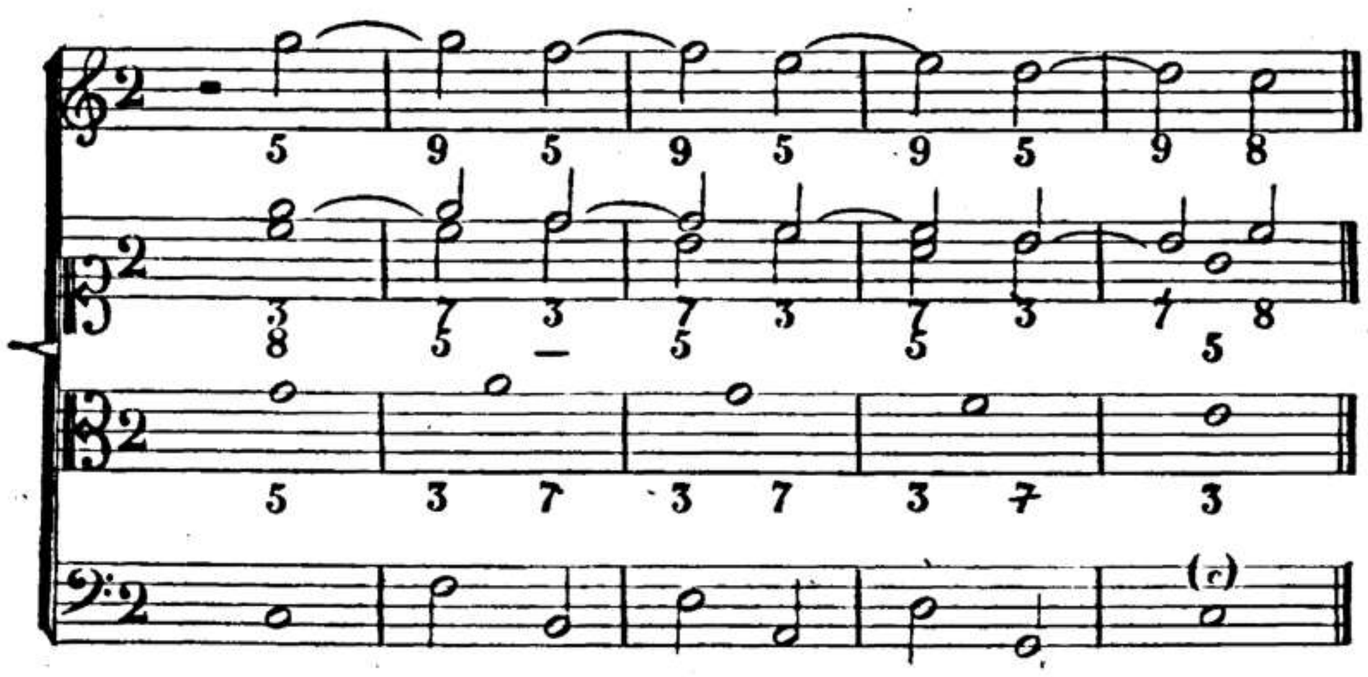
(a) Quando si voglia stare fra le righe del soprano, contralto, tenore, e basso, s'intraprenderà la progressione qualche tuono sotto.

LO STESSO MOVIMENTO.



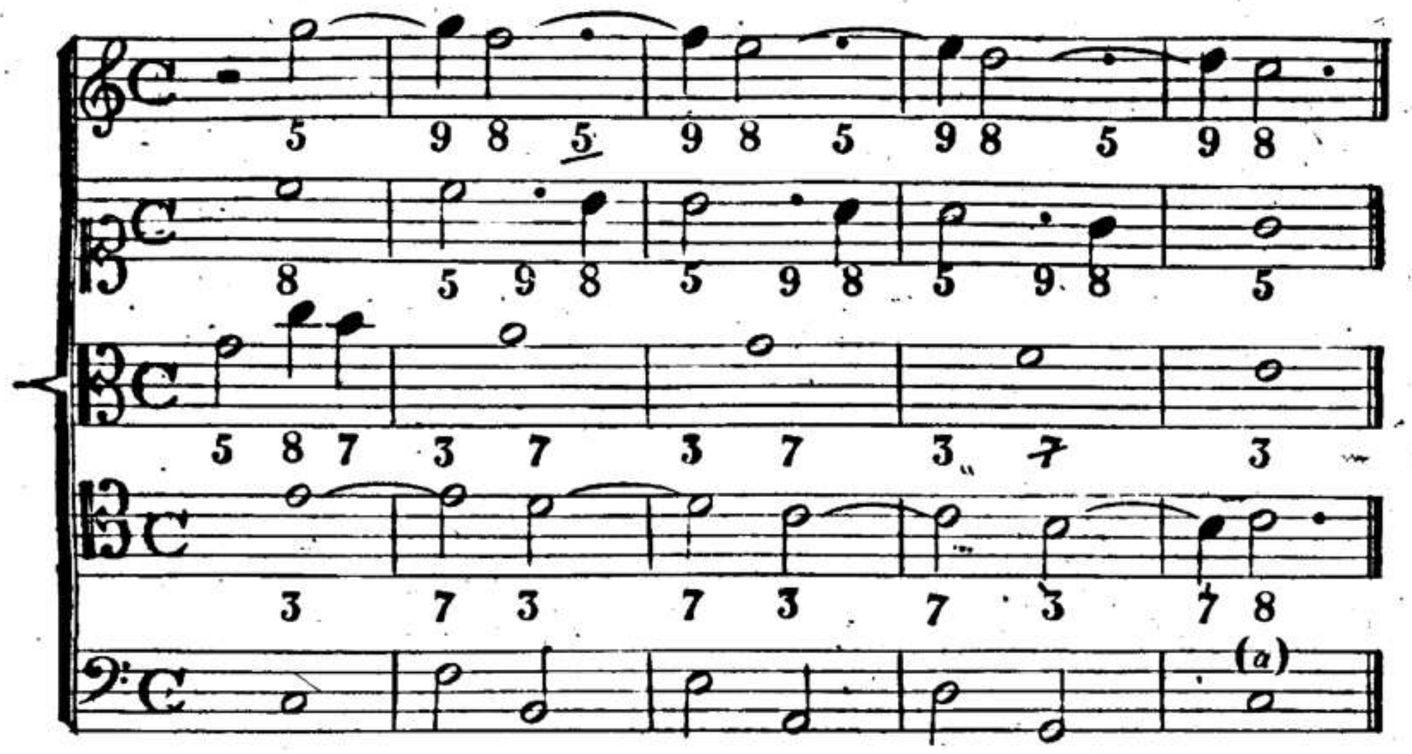
(b) Ommettendo la parte di mezzo segnata coi puntini, e facendo trovare la 9.ª alla distanza di 7.ª dalla 3.ª, e non di 2.ª, la progressione diminuisce della sua asprezza, ancorchè i generatori siano tutti dissonanti l'uno dopo l'altro.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



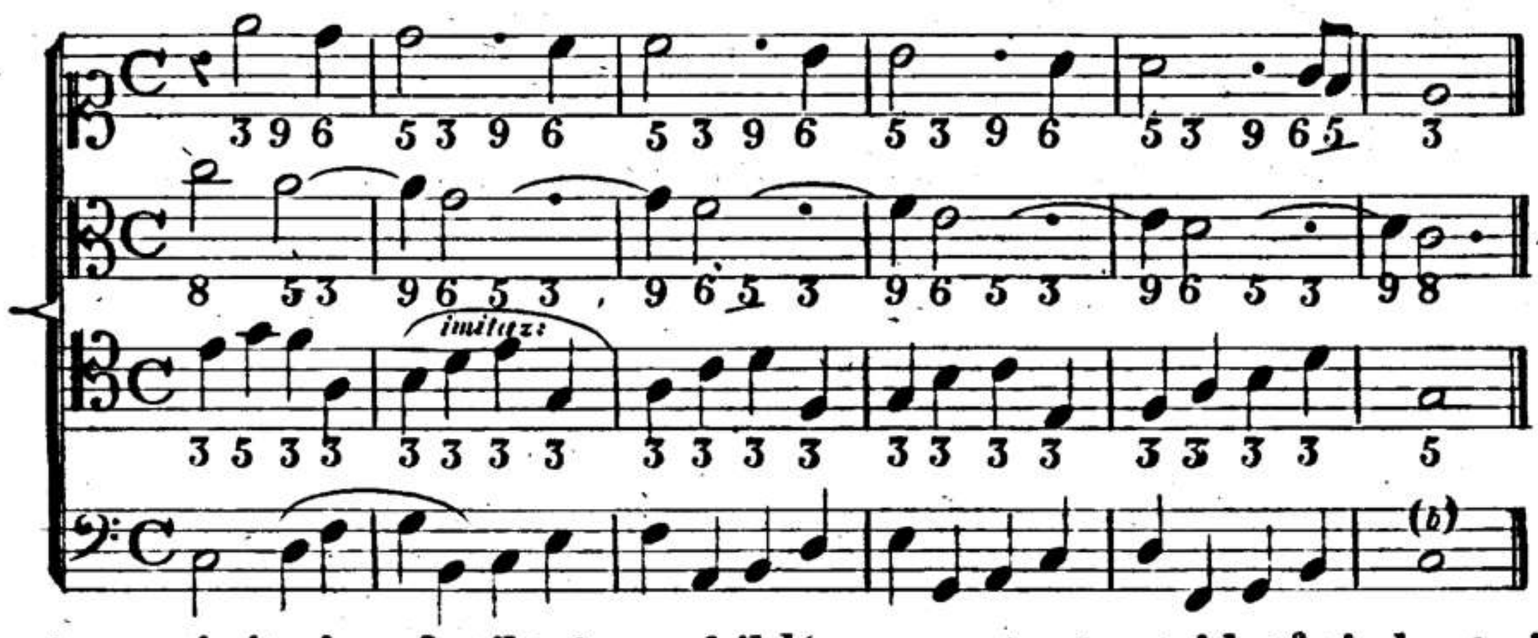
(c) L'esperimentato scrittore troverà il luogo di poter collocar bene l'accordo completo di 9.ª quantunque sia alquanto duro.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



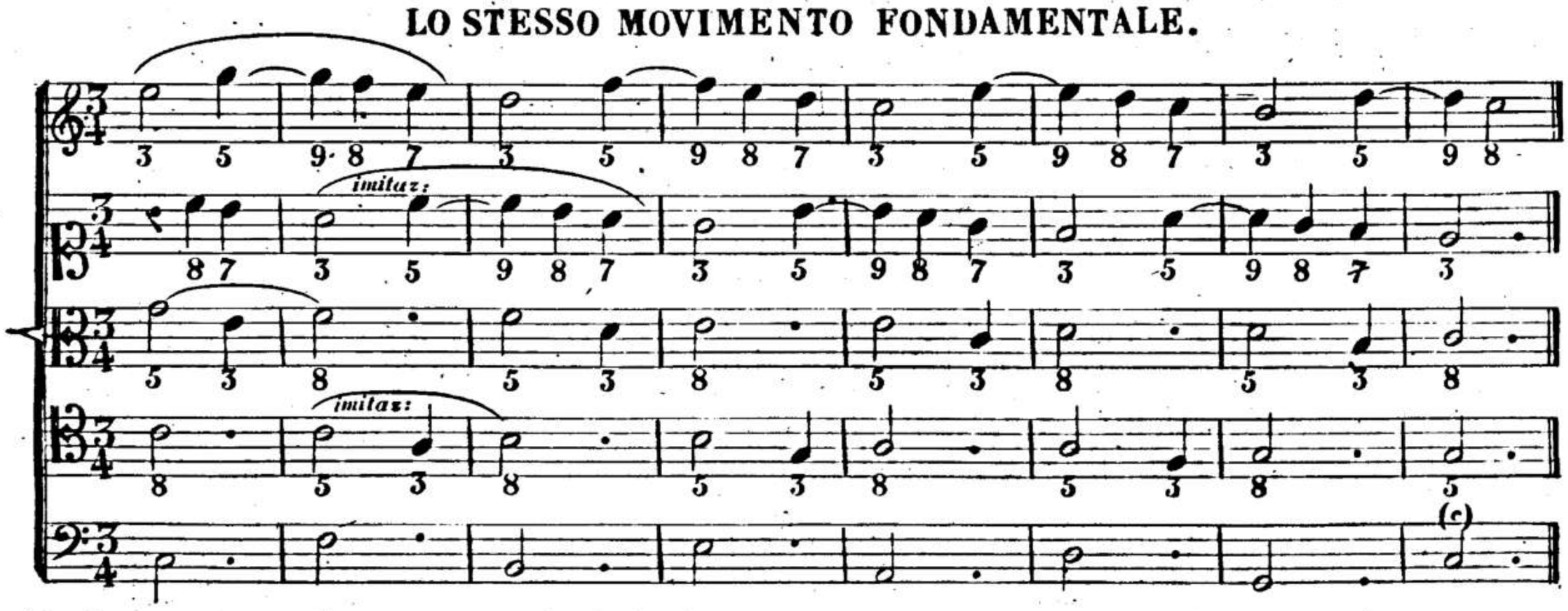
(*a*) Quì convien osservare che delle due addizioni la 9.ª risolve in 8.ª sull'istesso fondamentale, e la 7.ª nel seguente accordo.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



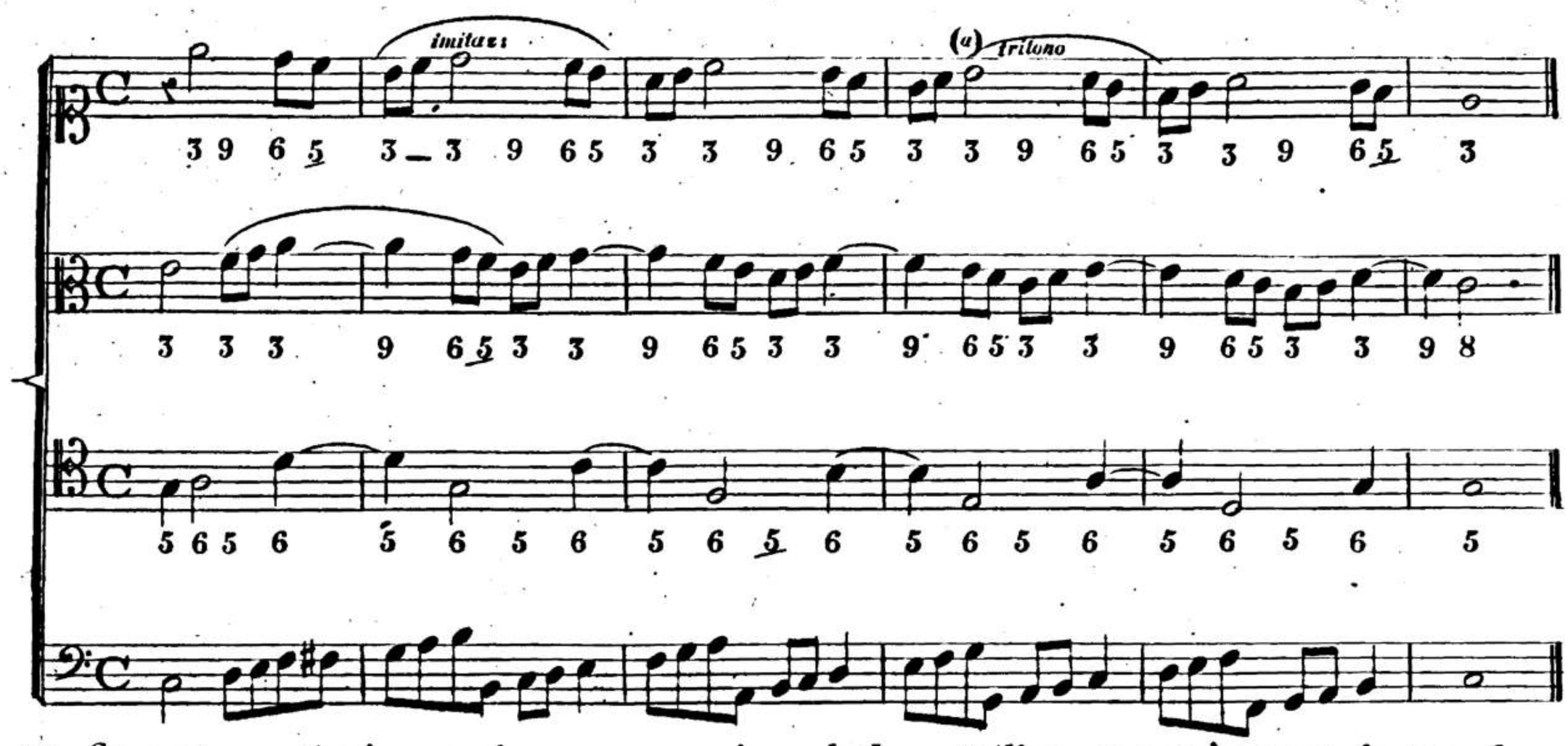
(*b*) Quì si mostra un imitazione fra il tenore ed il basso, mentre trovasi la 9.ª risolvente in 6.ª, o sull'istesso fondamentale.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



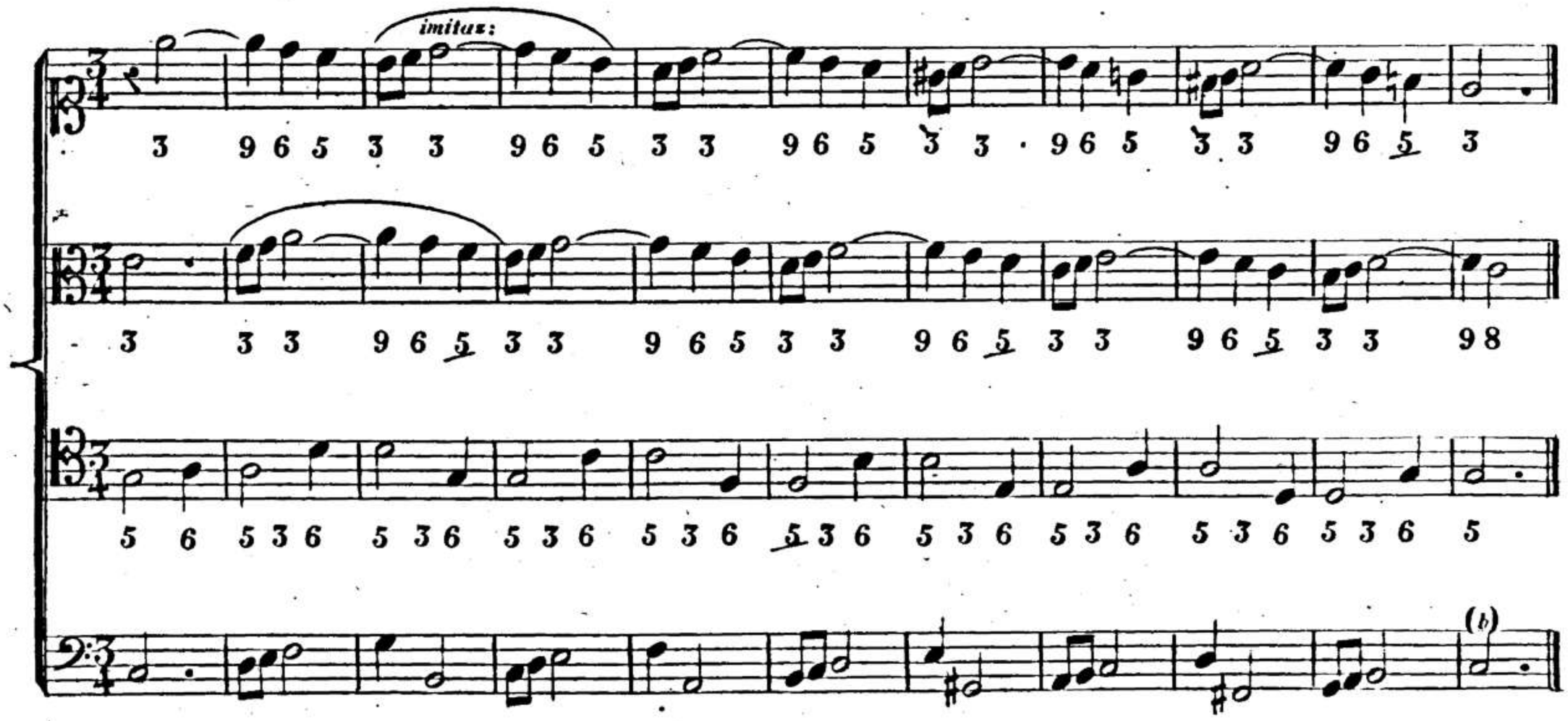
(*c*) Questa progressione presenta due imitazioni, l'una fra il violino e soprano e l'altra fra le parti di mezzo. Queste si potranno ommettere ambidue, o l'una o l'altra a piacimento, rimanendo sempre bastante armonia.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



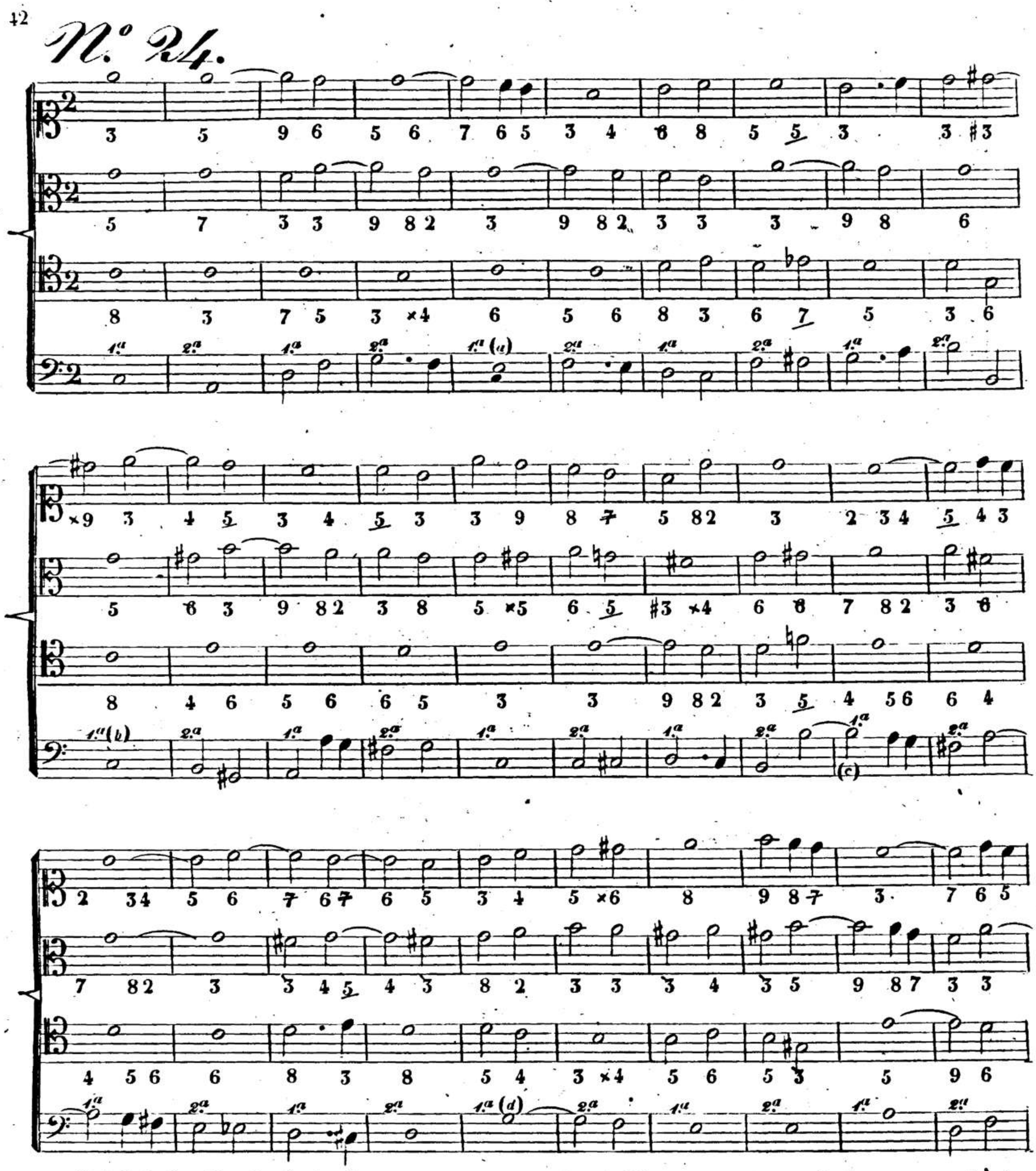
(a) Su questa progressione convien osservare, primo, che la parte di mezzo non è necessaria, secondo, che la sua troppa lunghezza la rende nojosa, terzo, che la cantilena superiore incontra la relazione del tritono dal *si* al *fa*, che si potrà evitare, o troncando o modulando la progressione ai modi analoghi.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



(b) La modulazione a qualche modo analogo fa sfuggire l'incontro del tritono nella parte superiore, e menomare la monotonia cagionata dalla lunghezza della progressione.

N.° 24.

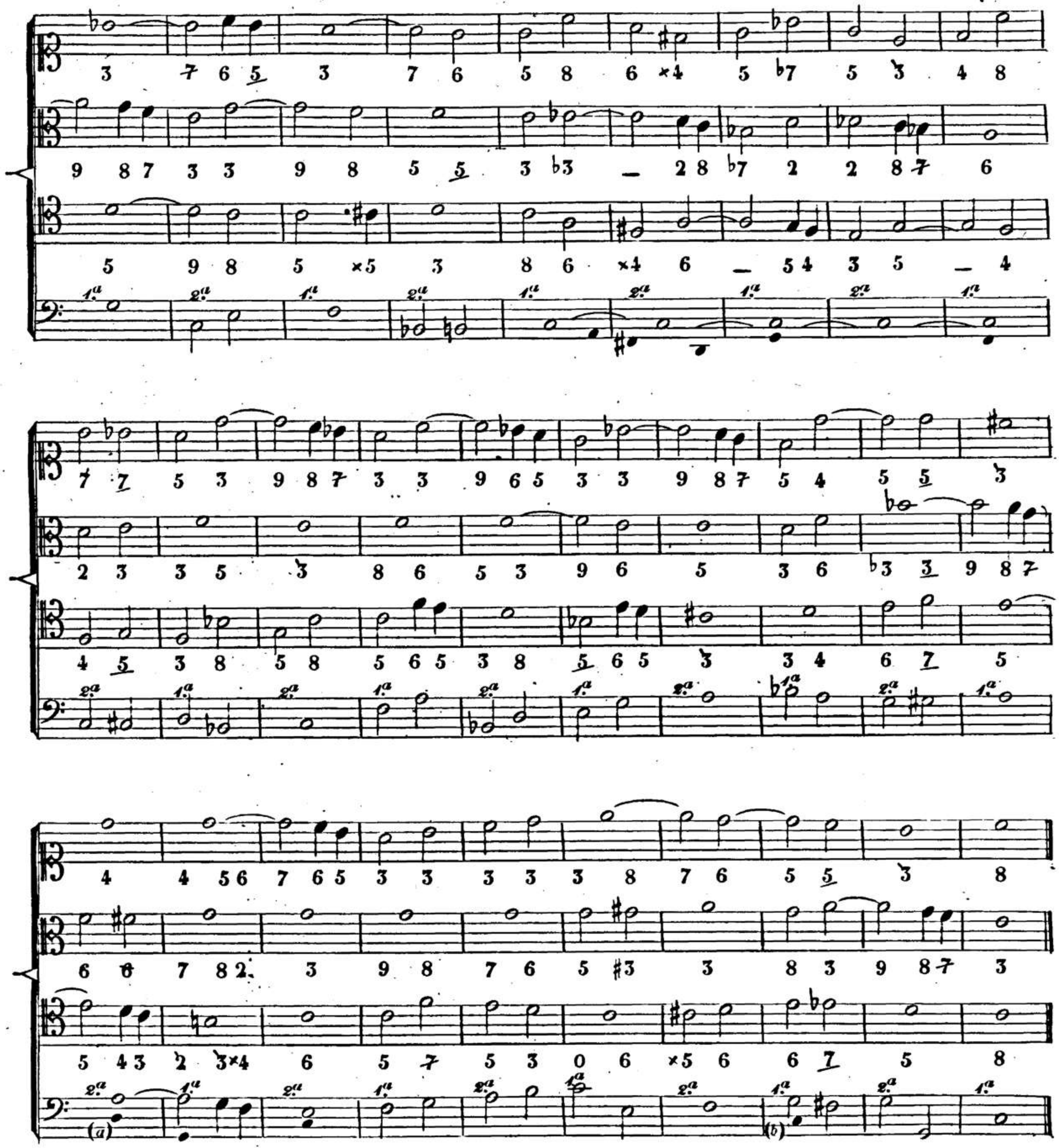


(*a*) Nel 1.° rivolto di 9.ª, la 3.ª e la 6.ª posson essere approssimate al basso, o estese a piacimento, purchè la dissonanza sia alla distanza di 9.ª dalla parte che dà la nota generatrice.

(*b*) Essendo la 9.ª eccedente il ritardo della 3.ª, questa si dovrà perciò ommettere.

(*c*) Nel 4.° rivolto ove la 9.ª è nel basso, i numeri di 2.ª 4.ª e 7.ª si potranno sovraporre alla 9.ª così per estensione che per approssimazione indiferentemente.

(*d*) Si osservi come da questo punto si estendano le parti, e come si tornano ad approssimare sulla tonica LA.

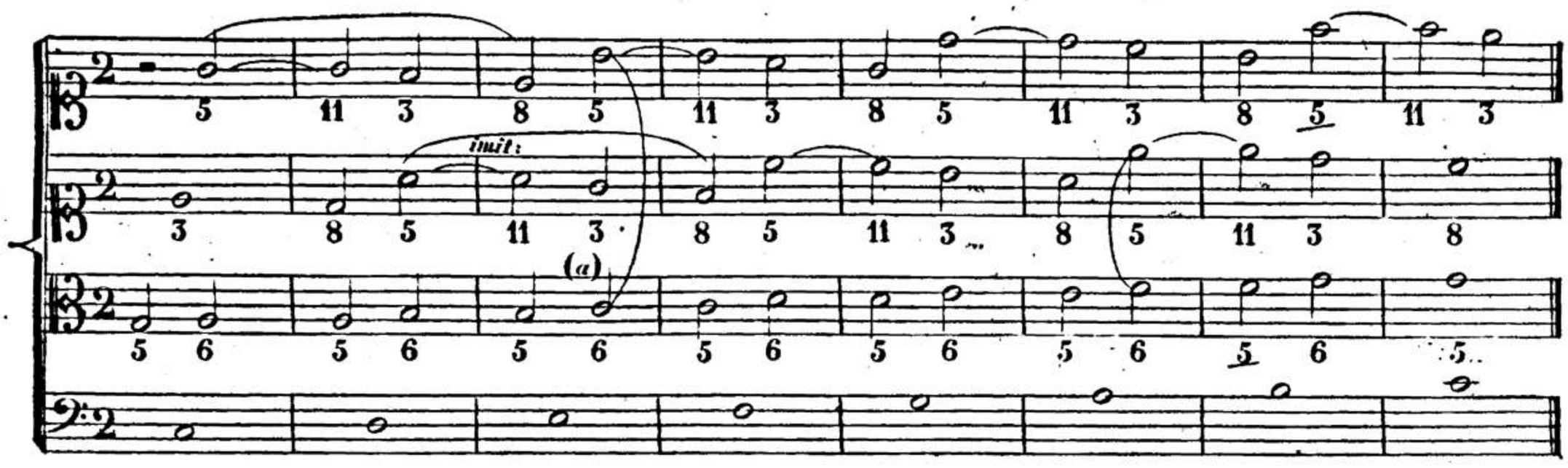


(*a*) Nel 2°. rivolto di 9ª., la 4ª. e la 6ª. possono essere approssimate ; ed estese a piacimento, purchè la dissonanza sia alla distanza di 7ª. almeno dalla parte che dà la nota generatrice.

(*b*) Quantunque quest'accordo si mostri a primo aspetto un 1°. rivolto di 7ª., nondimeno, la cantilena del basso che prepara la cadenza, il grado su cui trovasi, e la risoluzione della dissonanza nell'accordo di 4ª. e 6ª., mostrano che è un 2°. rivolto di 9ª. dov'è sottinteso il fondamentale.

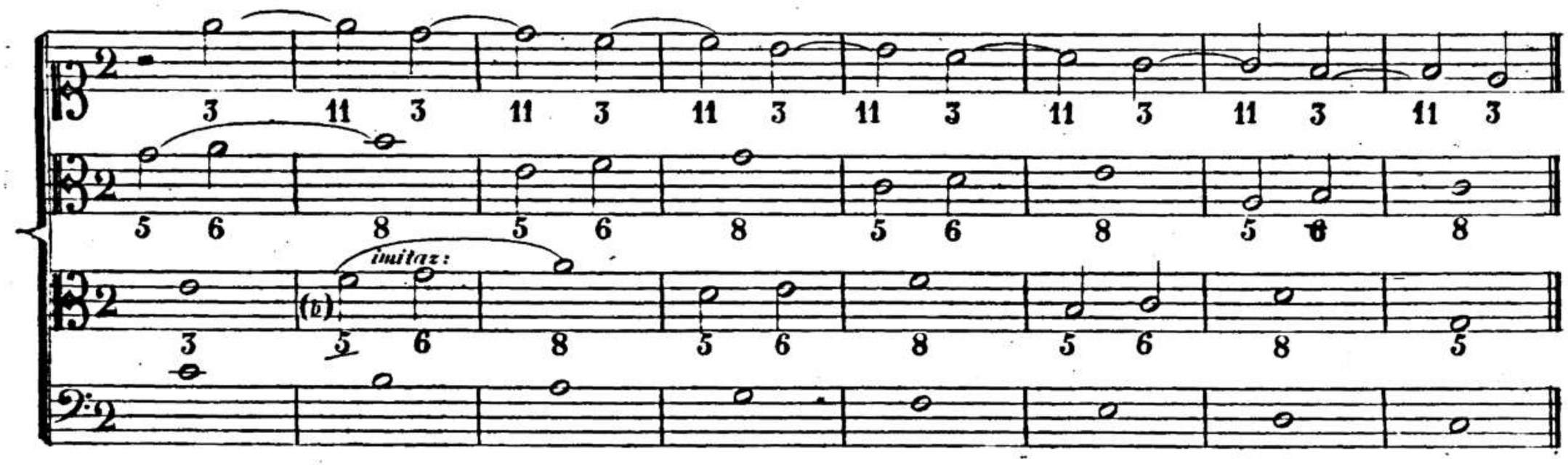
ARTICOLO VI:

N.°25. SCALA ASCENDENTE DEL MODO MAGGIORE.



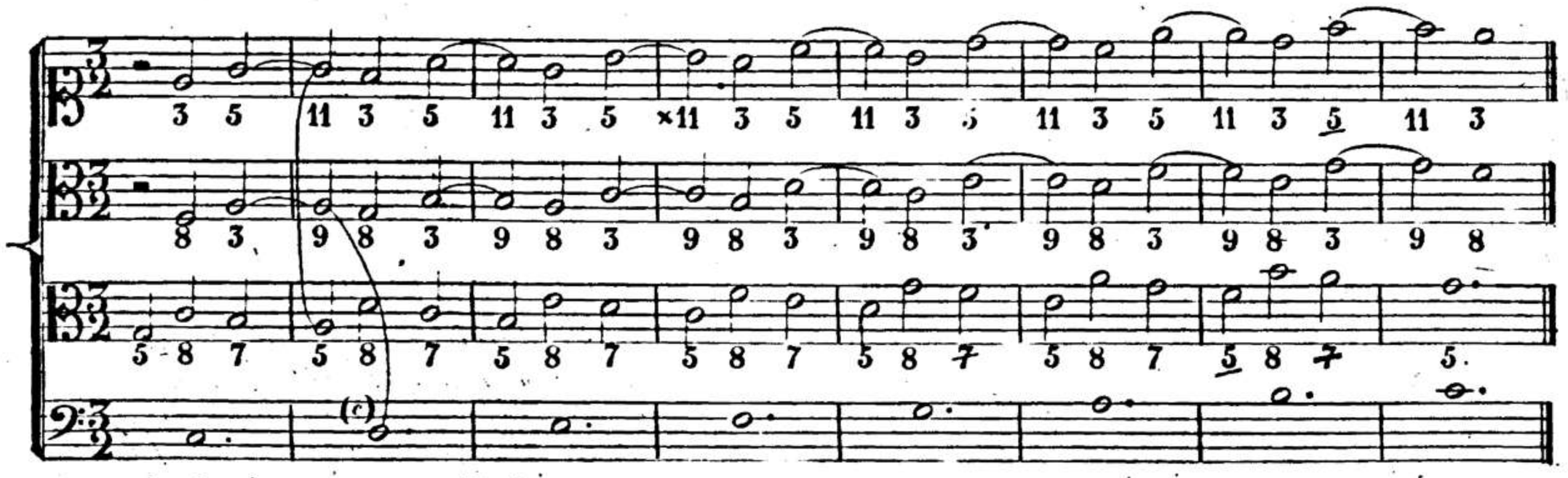
(a) Finchè l'urto è di 7.ª minore, l'orecchio non se ne duole, ma quando è maggiore, la corta durata di essa e le simmetriche e progressive armonie antecedenti e susseguenti la rendono tollerabile.

SCALA DISCENDENTE.



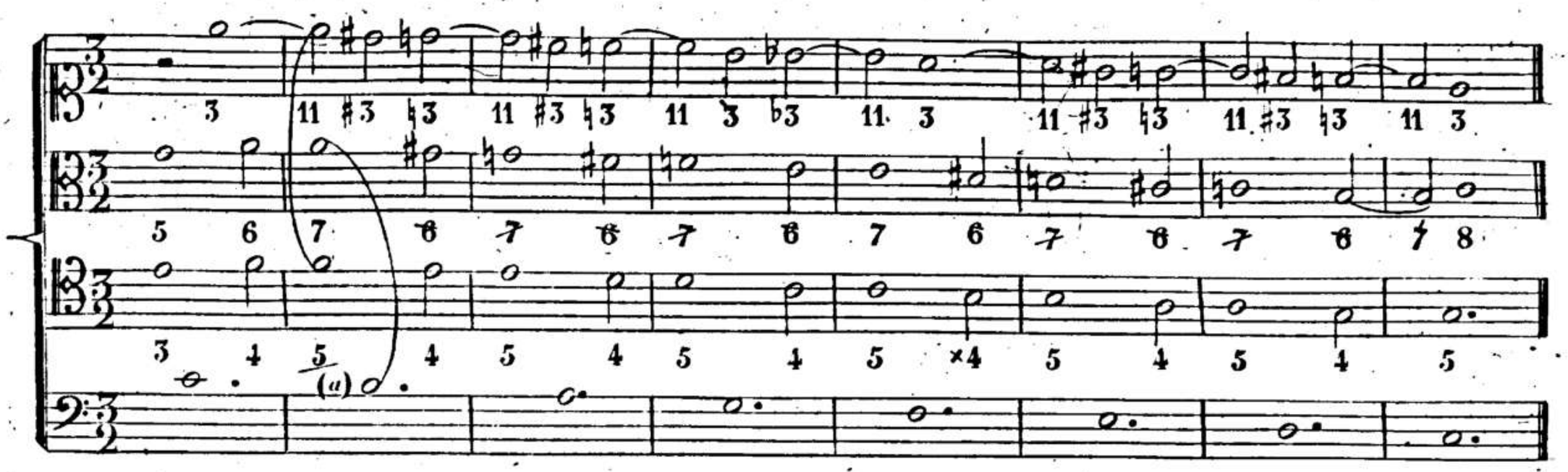
(b) Le imitazioni dei due contralti somministrano la 5.ª ad ogni accordo di 11.ª

ALTRA SCALA ASCENDENTE.



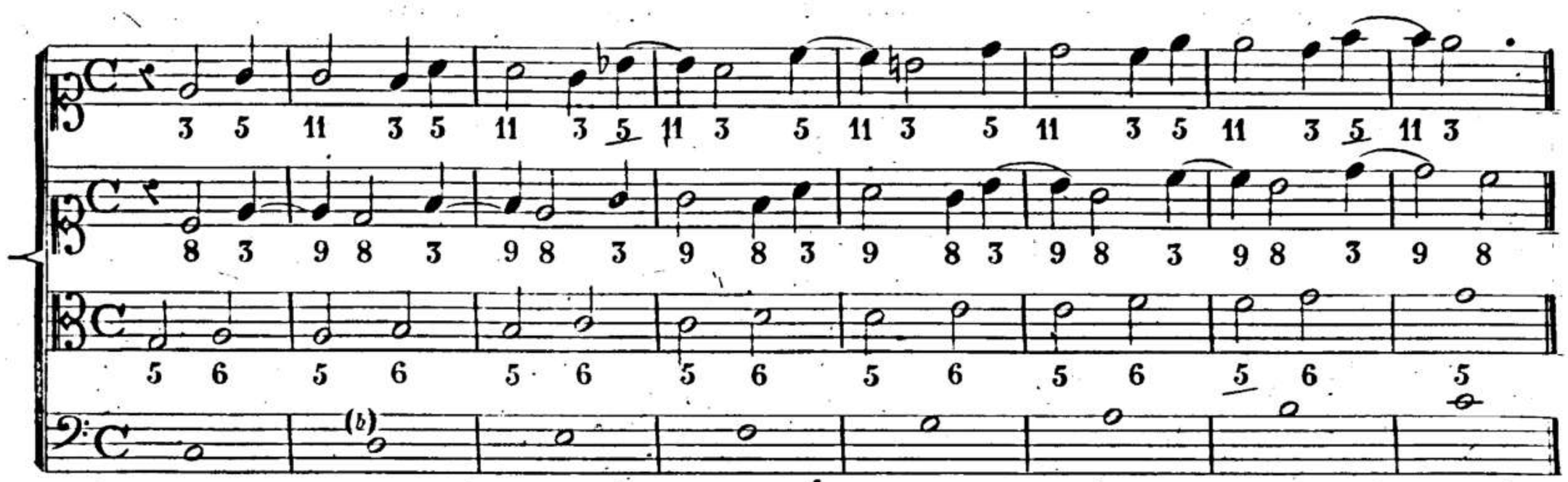
(c) Qui l'urto dissonante è tra l'11.ª e la 5.ª, e tra la 9.ª e il fondamentale.

ALTRA SCALA DISCENDENTE



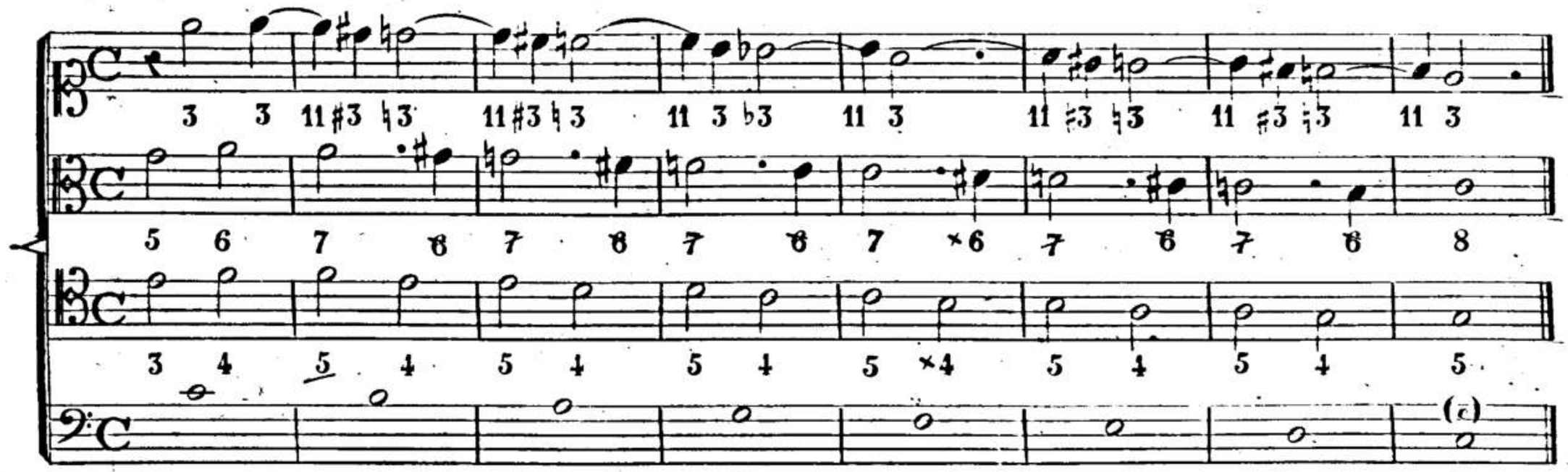
(a) Quì l'urto dissonante è tra l'11ª. e la 5ª., e tra la 7ª. e il fondamentale; ma la 5ª. si può sottintendere senza detrimento dell'armonia.

ALTRA SCALA ASCENDENTE.



(b) Qualor si voglia menomare l'asprezza delle due dissonanze, o si risolveranno contemporaneamente, o l'una prima dell'altra, o quella che dà maggior asprezza.

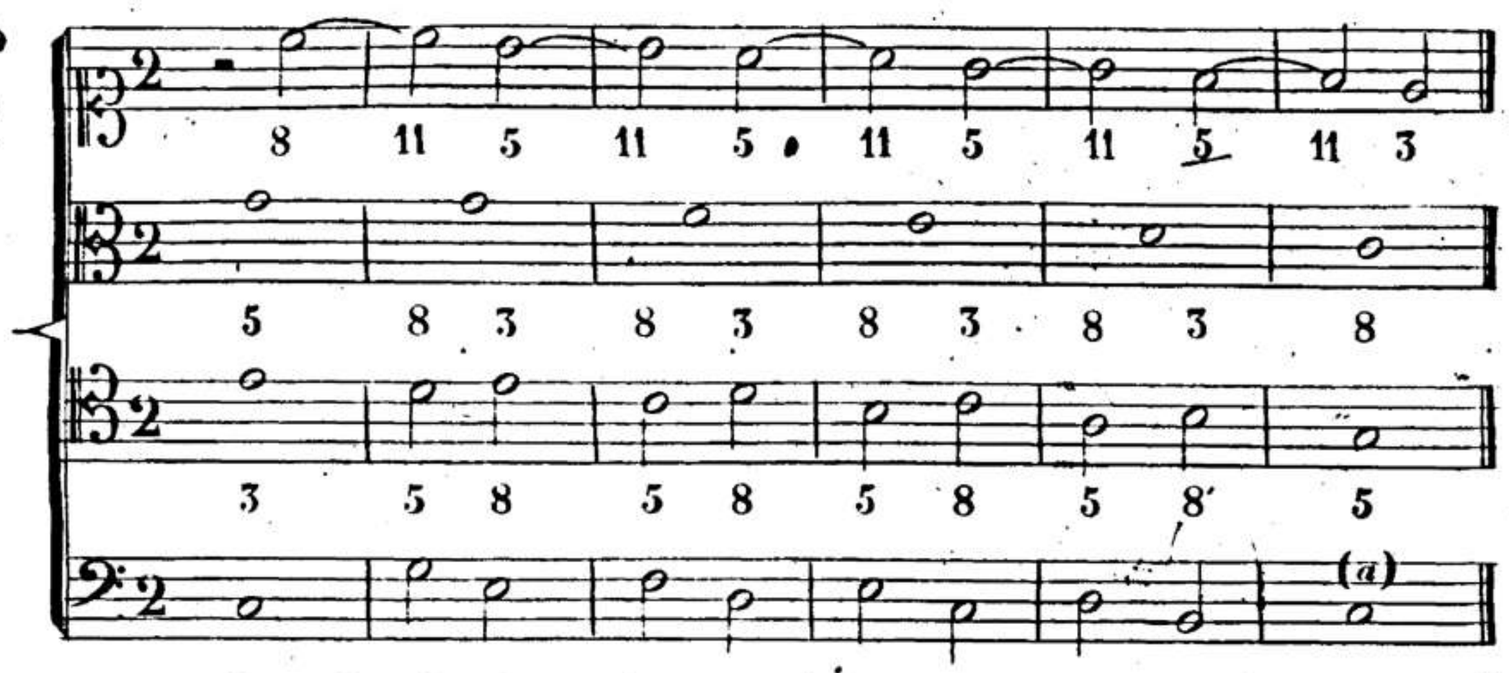
ALTRA SCALA DISCENDENTE.



(c) Questa scala discendente presenta nel 1º. quarto della misura l'accordo di 11ª. nel 2º. la risoluzione dell'11ª. sopra un accordo dissonante di 7ª., nel terzo un 2º. rivolto di 11ª., e nel quarto la risoluzione dell'11ª. sopra un accordo di 7ª. producente, ciò che, unitamente alla modulazione, dà non poca varietà a questa progressione.

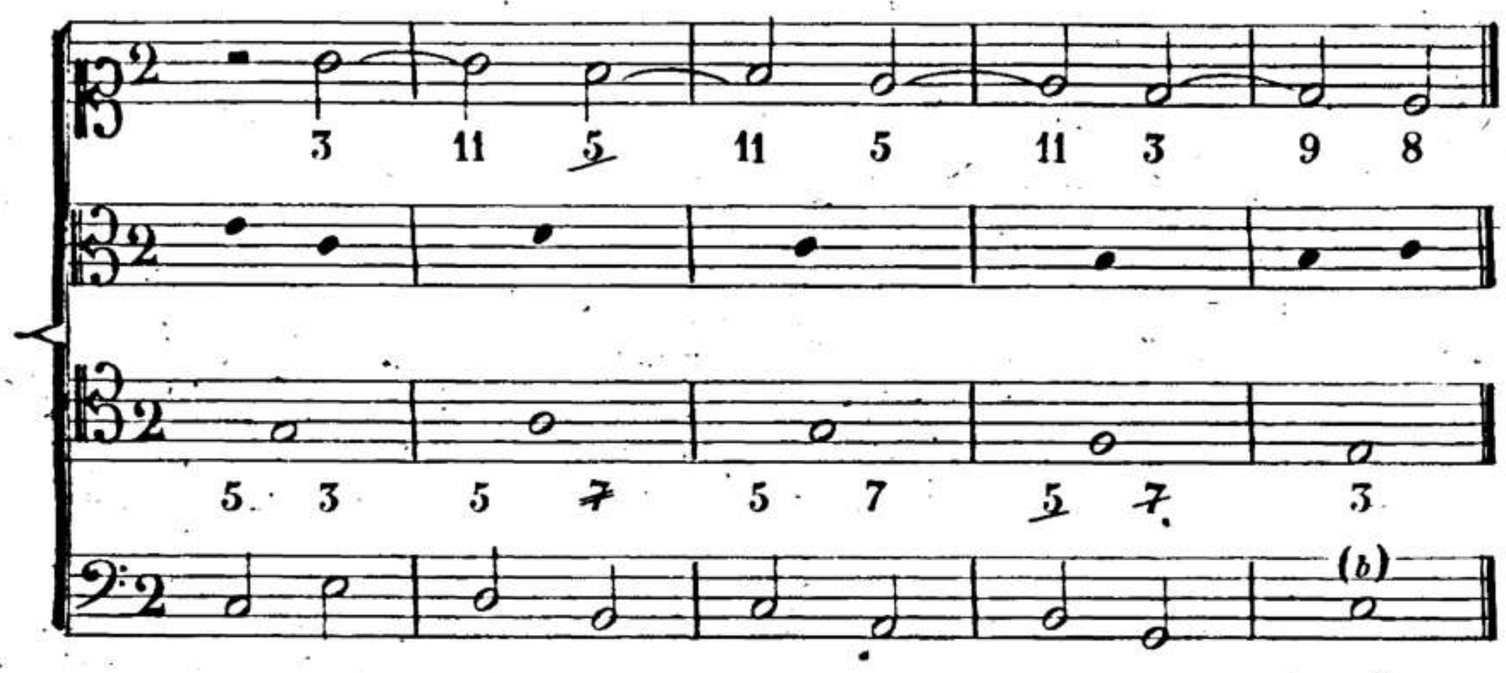
MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3.za IN GIÙ, E GRADO IN SU.

N.°26.



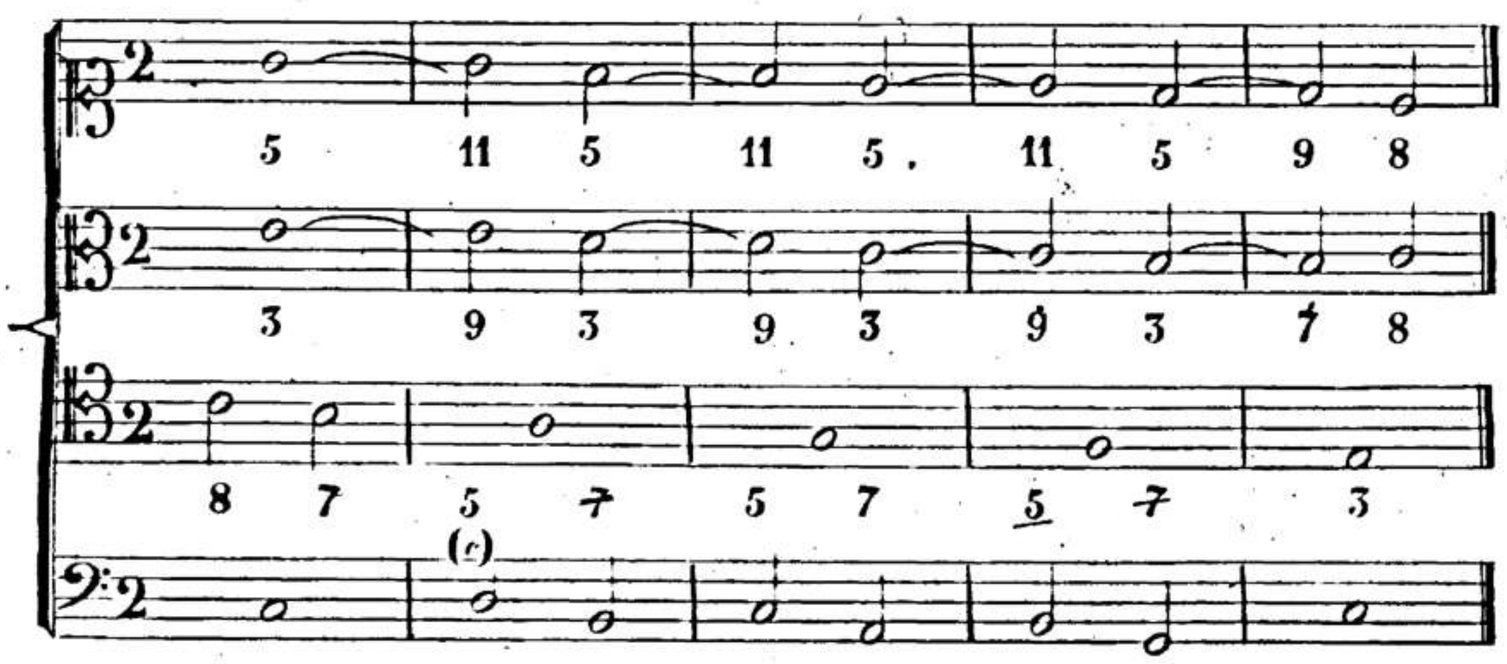
(*a*) In questa progressione il solo tempo forte sopporta l'accordo dissonante di 11.ª col semplice urto della 5.ª

GL'ISTESSI MOVIMENTI FONDAMENTALI.



(*b*) Questa progressione d'11.ª nel tempo forte, e di 7.ª nel tempo debole è più gradevole senza la parte di mezzo.

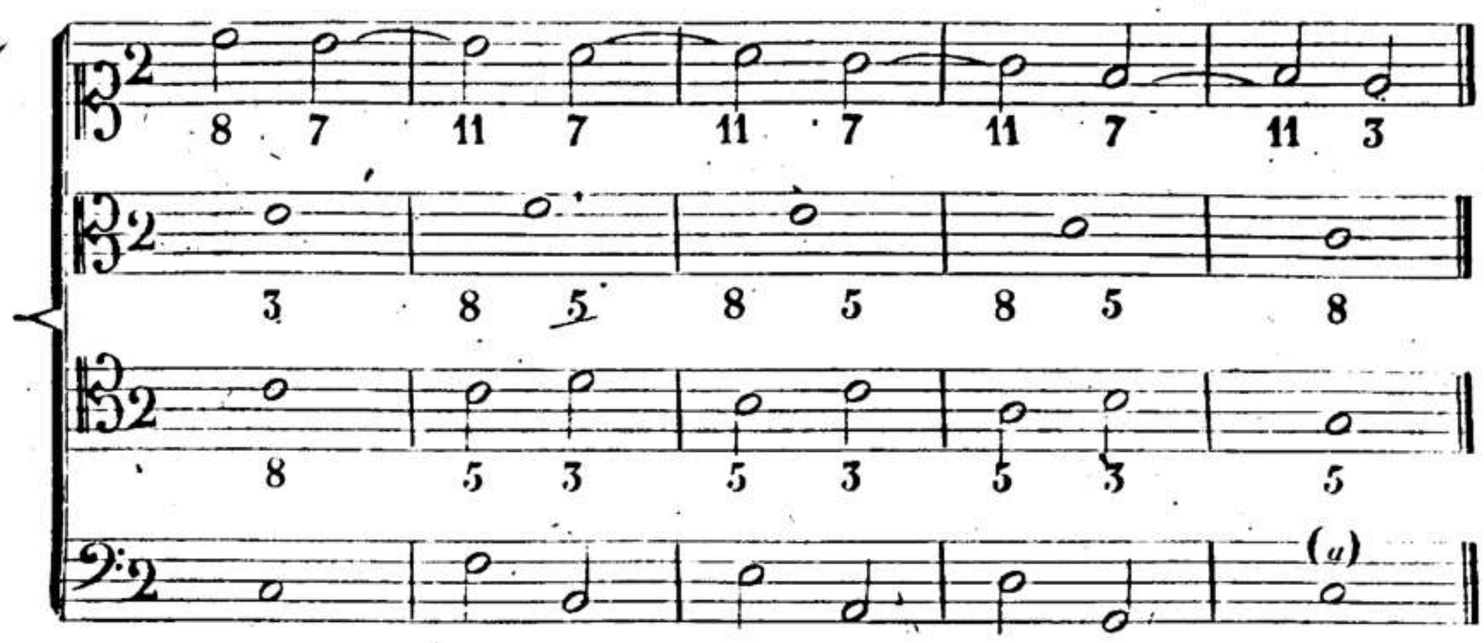
IDEM.



(*c*) Sebbene i due tempi di questa progressione abbiano ciascuno un accordo più dissonante l'un dell'altro, nulladimeno l'orecchio li sopporta.

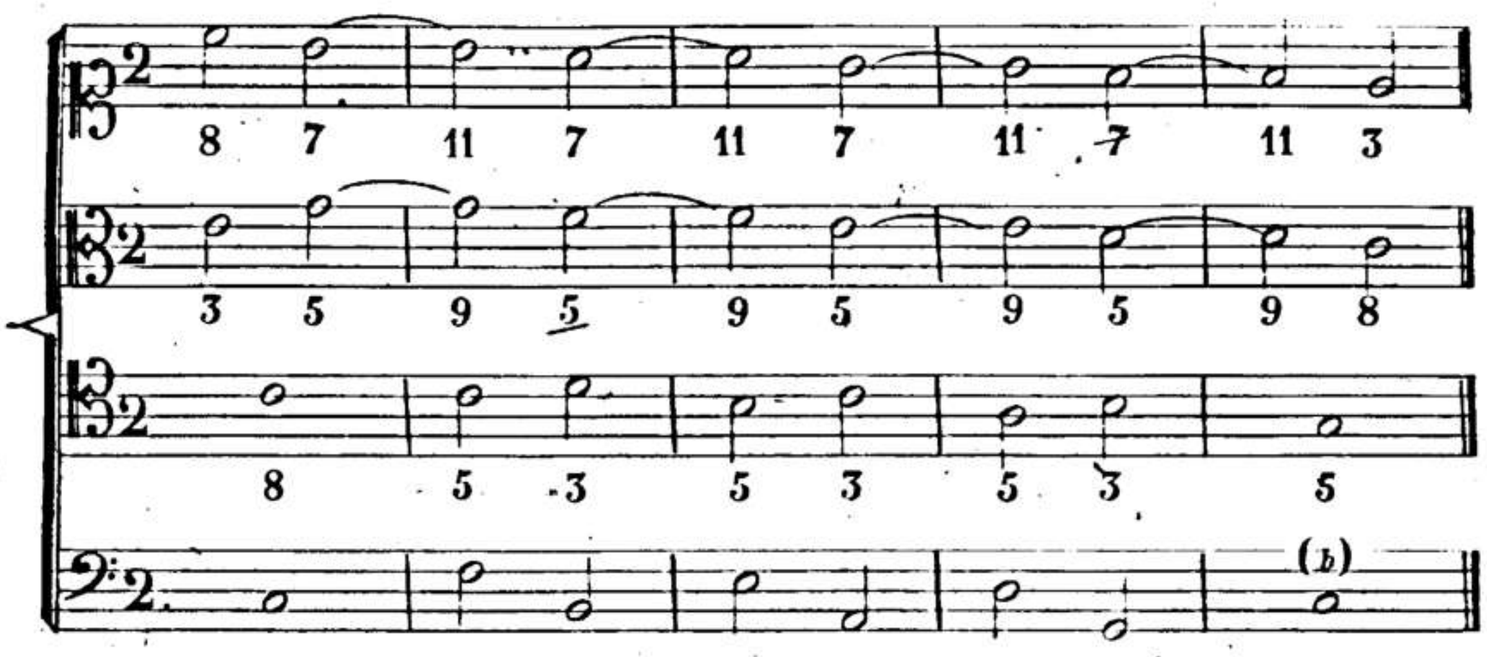
MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.ta IN SU.

N.° 27.



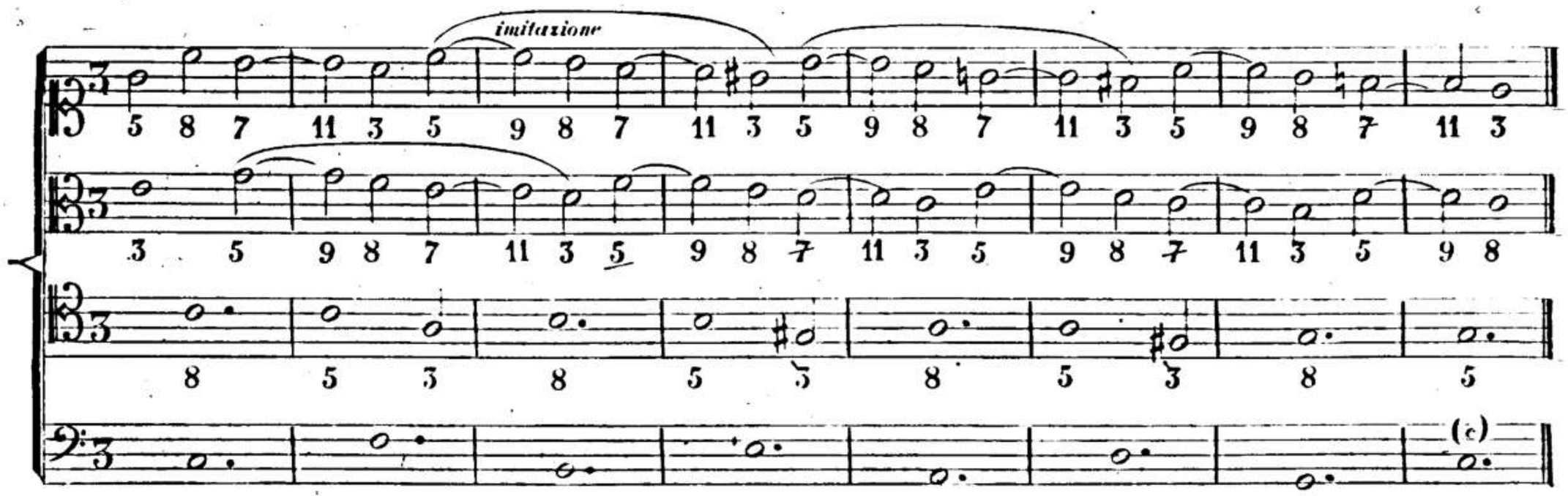
(a) Questa lodevole progressione comprova che la dissonanza prepara e risolve la dissonanza, poichè la 7.ª serve in un punto di risoluzione e preparazione all'11.ª

IDEM.



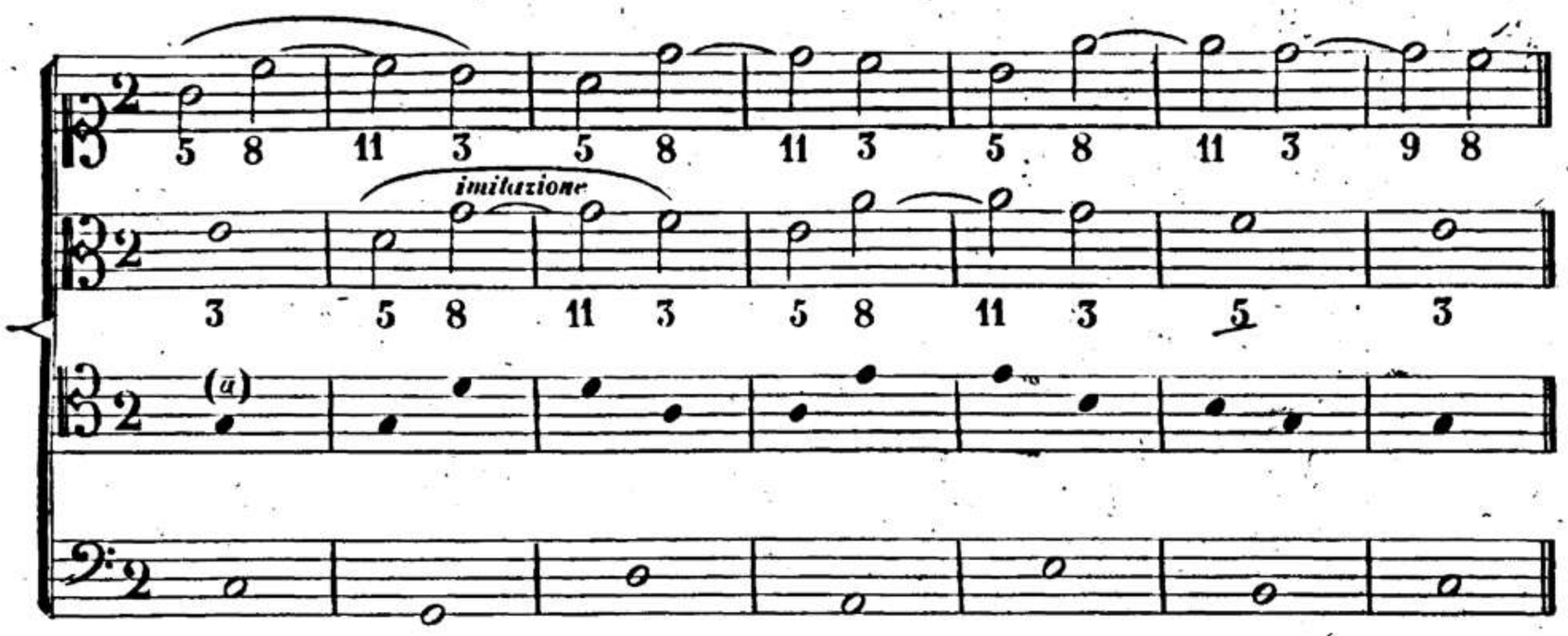
(b) Sebbene la 2.ª e 3.ª addizione potessero bastar sole, tuttavia la 5.ª non starà male.

IDEM.



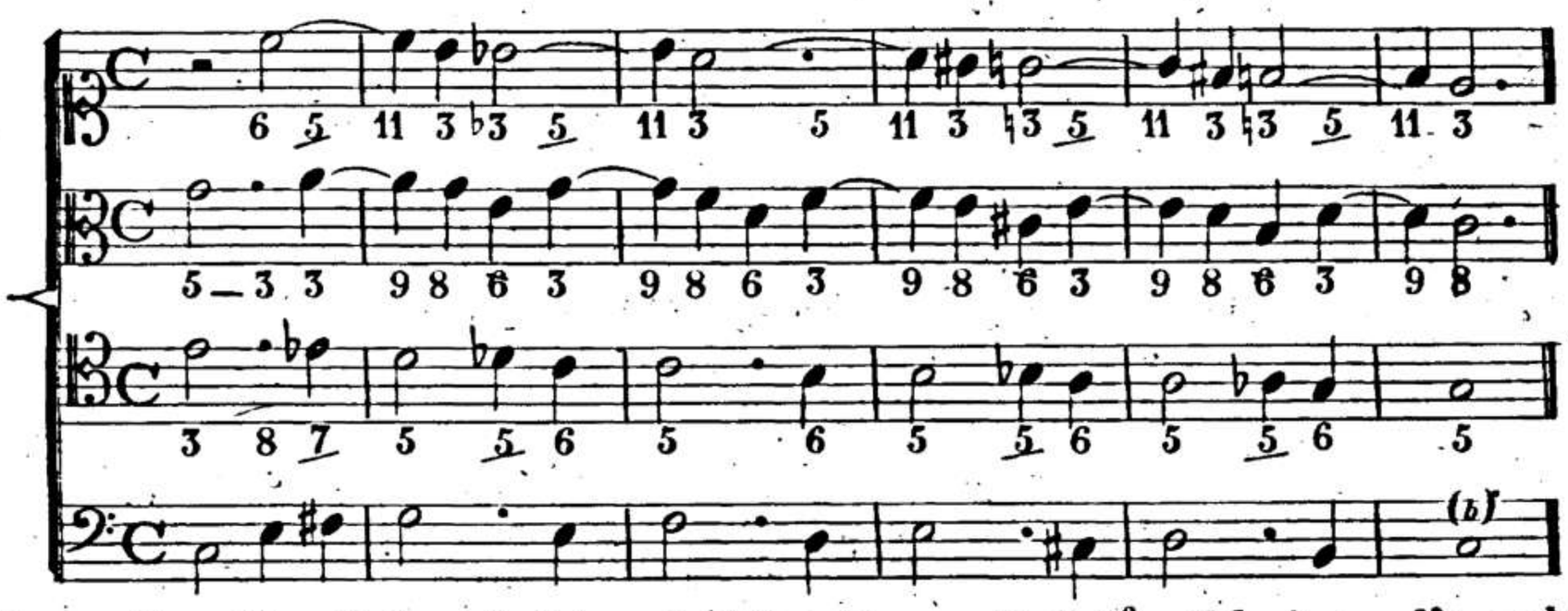
(c) Si osservi che le imitazioni fra il contralto e soprano si reggono senza la parte di mezzo; e che le diverse producenti rendono la progressione non solo maggiormente piacevole, ma le tolgono la relazione del tritono *si*, *fa* nella cantilena del soprano della quinta e sesta battuta.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4ta. IN GIÙ.



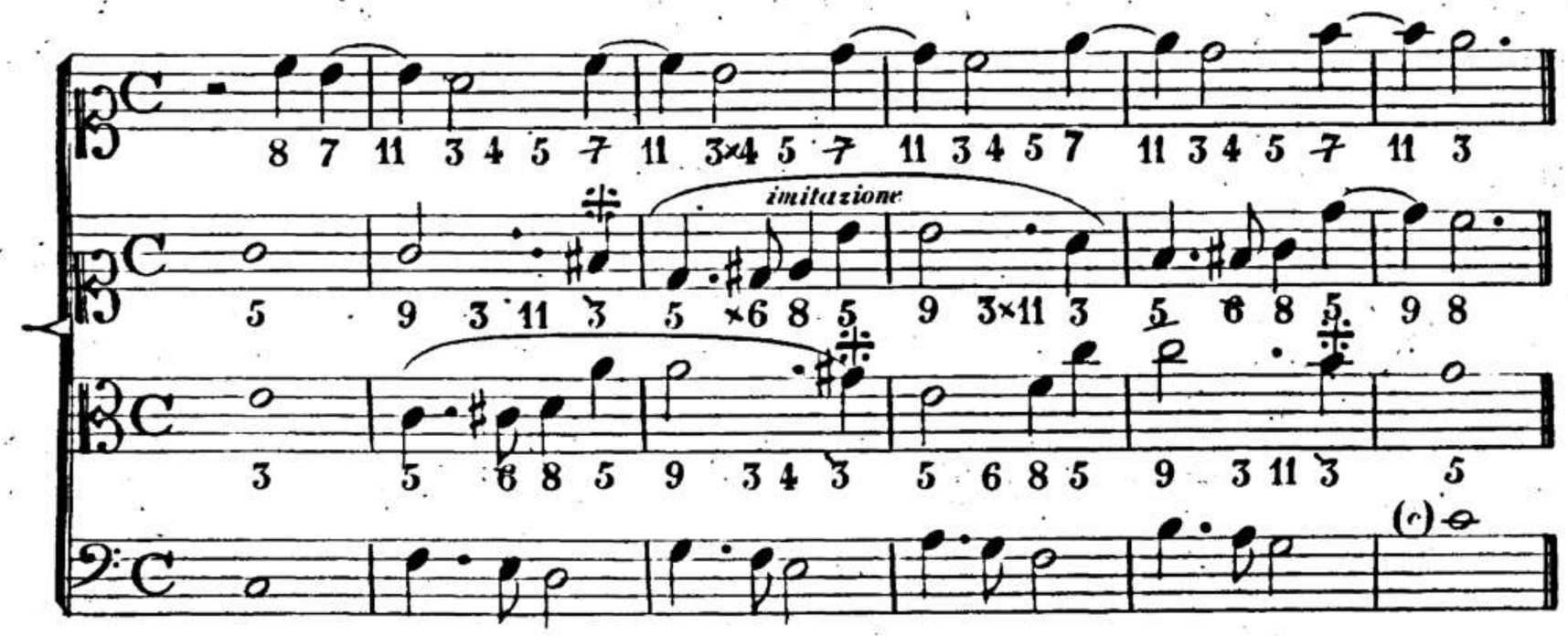
(a) Questa imitazione riescirà più chiara, e più grata senza la parte di mezzo.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI DUE 3ze IN GIÙ, E 4ta. IN SU.



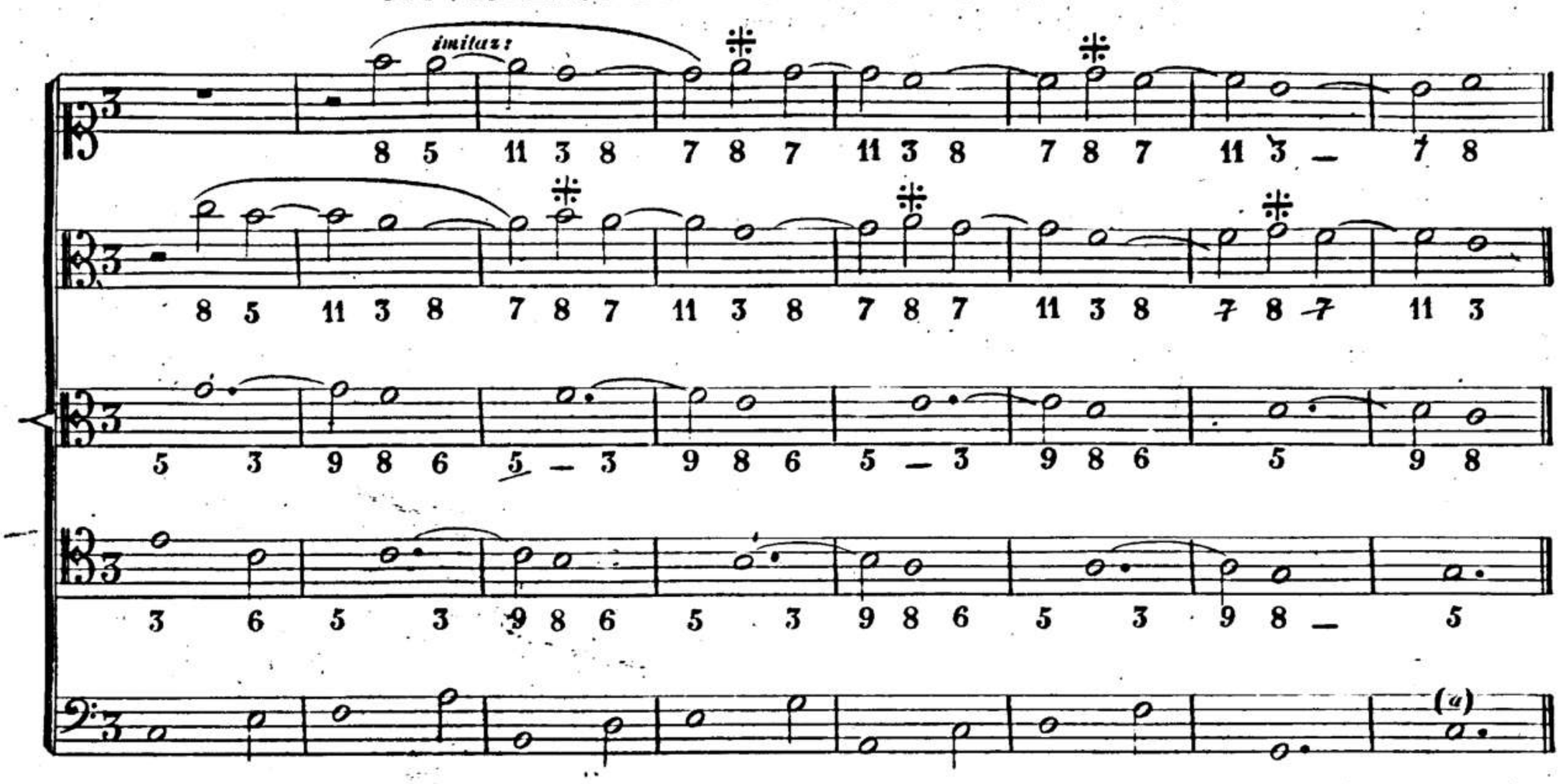
(b) Gli accordi costituenti il modo interpolati fra gli accordi di 11a.,e 9a. lusingano l'orecchio e tolgono alcun poco d'asprezza alla progressione.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3za. IN SU, E DI DUE 4te IN SU.



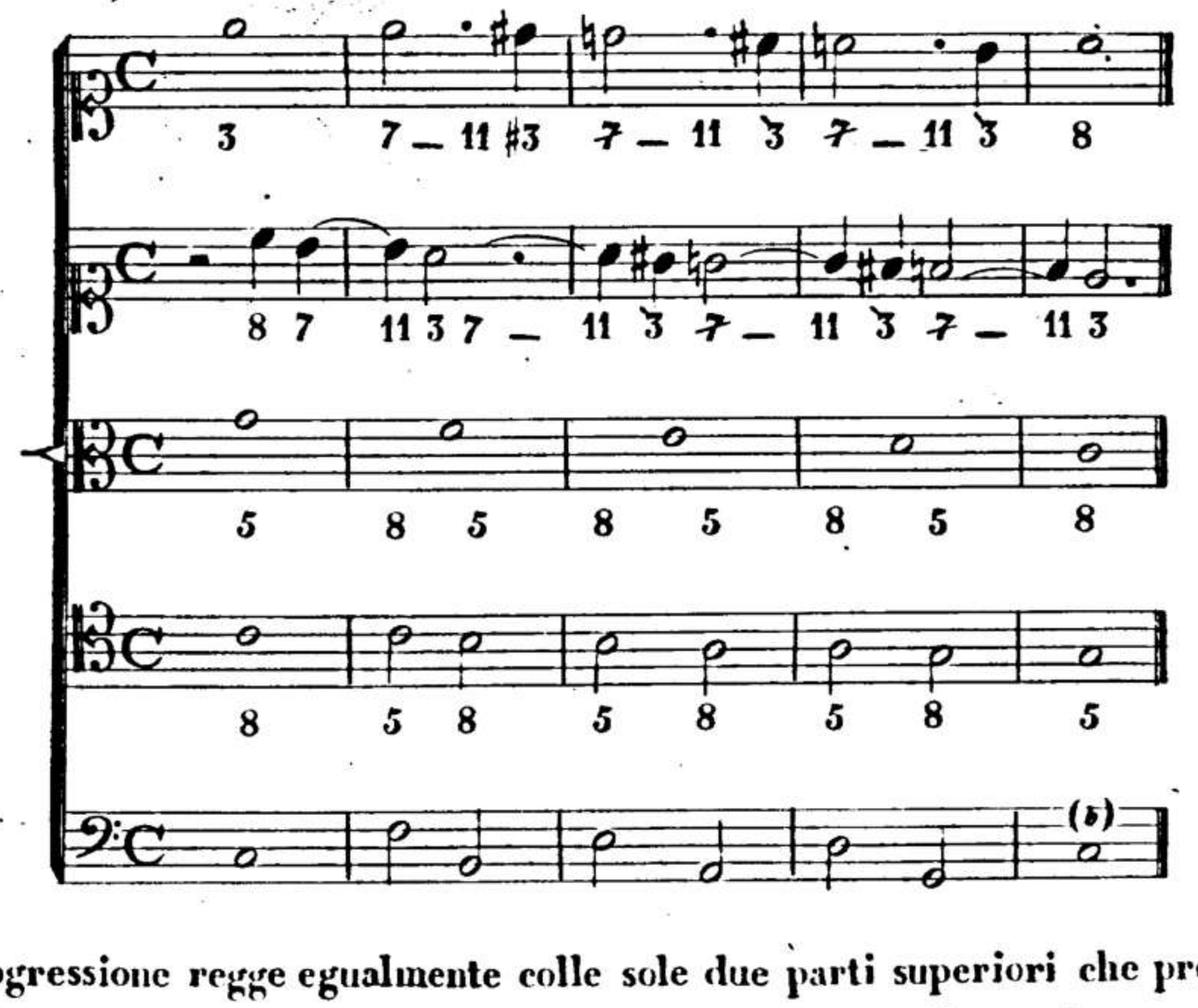
(c) Non potendosi dare la naturale risoluzione alle sensibili segnate colla crocetta per non urtare in 2a. colla 9a., succede che il 2o. soprano e contralto con una imitazione aumentano l'armonia e preparano vicendevolmente la 9a.,e poi l'11a. nel terzo quarto.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.ta IN SU.



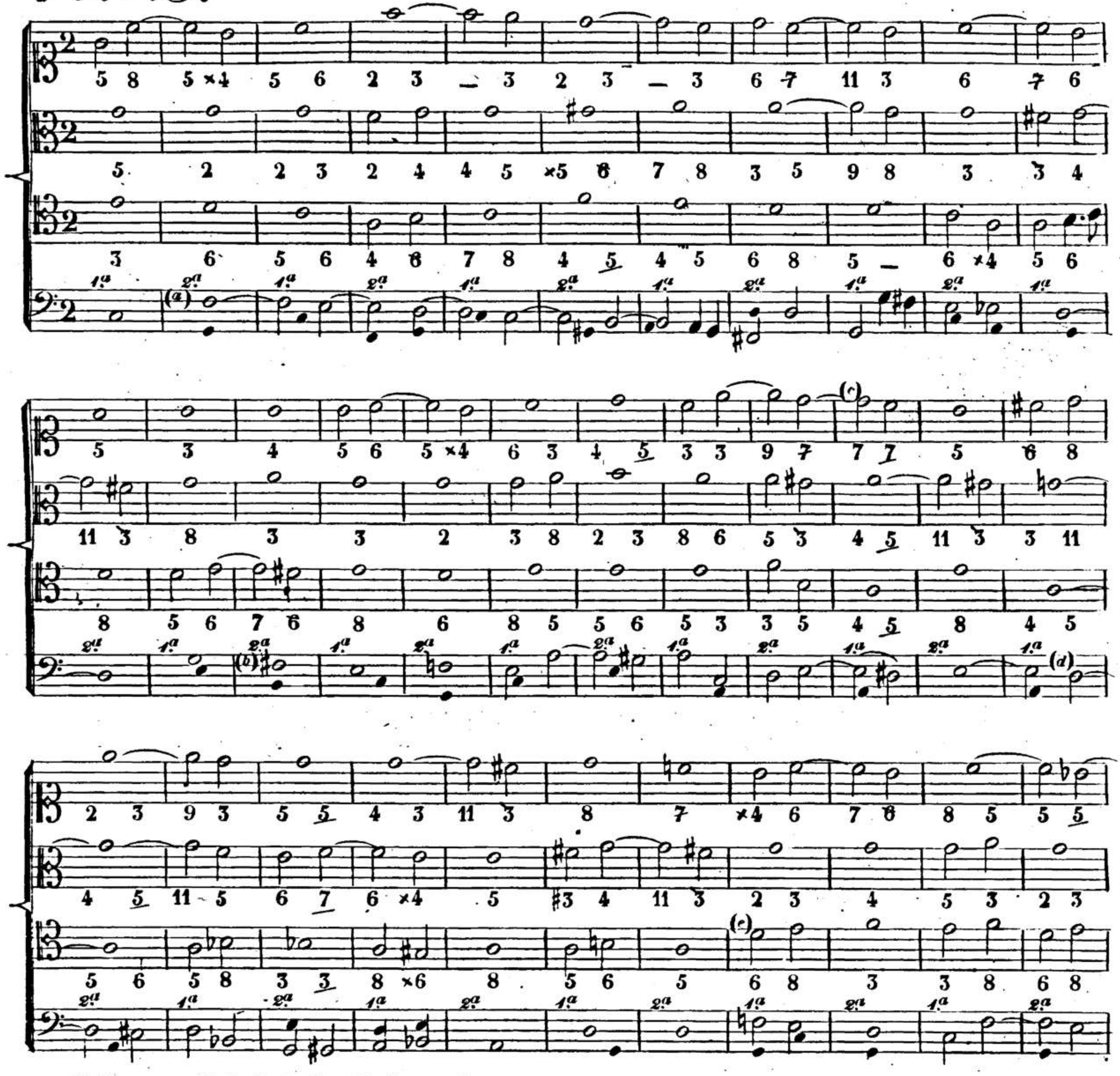
(a) La riunione delle cinque parti è necessaria qualora vogliasi la percussione della 1ª. 2ª. e 3ª. addizione. Si osservi però che le note segnate sono semplicemente di gusto, e che la 7ª. è considerata tale dall'udito dal punto della sua percussione sino all'11ª., di cui fa la preparazione.

IDEM



(b) Questa progressione regge egualmente colle sole due parti superiori che preparano vicendevolmente l'11ª. e la 7ª., colle due parti di mezzo che aumentano l'armonia, e con una sola di queste qualunque sia.

N.° 28.



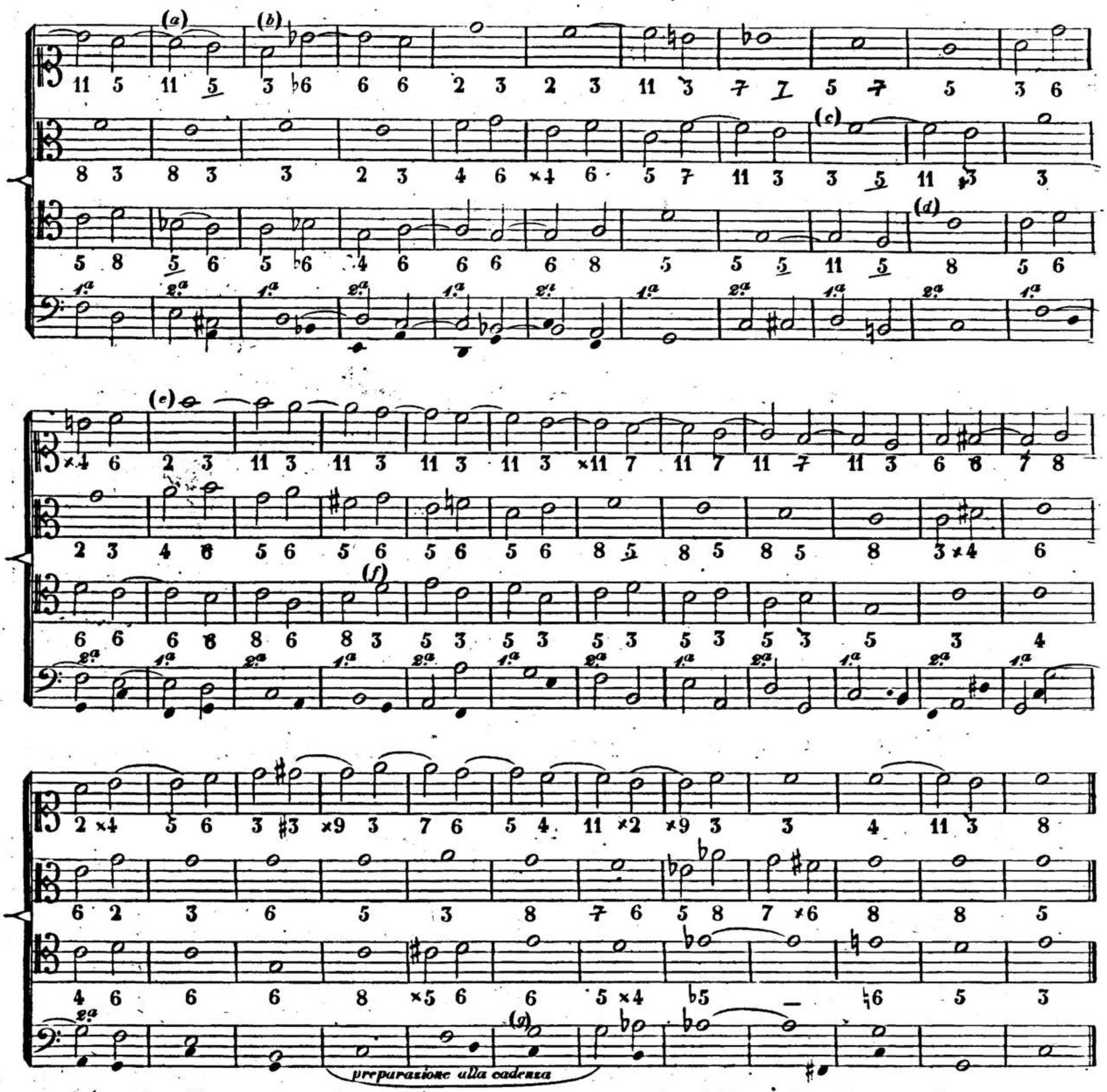
(a) Il buon uso del 3.° rivolto d'11.ª, del 5.° susseguente, e del 4.° nella quinta e settima misura, fa chiaramente conoscere quanto s'ingannano quelli che sostengono non potersi rivoltare l'accordo di 9.ª, e di 11.ª riconosciuto da essi sottonome di $\frac{5}{4}$.

(b) Questo 2.° rivolto di 11.ª è non men buono degli altri.

(c) Queste due settime di moto retto sono tollerabili allorchè la seconda di esse cade su di un accordo costituente il modo, il qual lusinghiero accordo modifica la corodica e manifesta relazione di 8.ª diminuita.

(d) Il generatore di 11.ª così preparato nel tempo debole, e convertito in un 5.° rivolto nel tempo forte è di buonissimo effetto.

(e) Il solo salto di 4.° del tenore approssima le parti.



(*a*) Le settime di moto retto fra il soprano e tenore sono tollerabili per l'anzidetta ragione.

(*b*) Le parti ritornano ad estendersi mediante i salti di 4ª. ripetuti nel soprano.

(*c*) Sebbene la 3ª. nell'accordo di 11ª. sia durissima, nulladimeno i nostri antichi maestri, avendo già indurito l'orecchio sulle più aspre dissonanze, non esitavano di unire la 3ª. all'11ª.

(*d*) Le parti si approssimano.

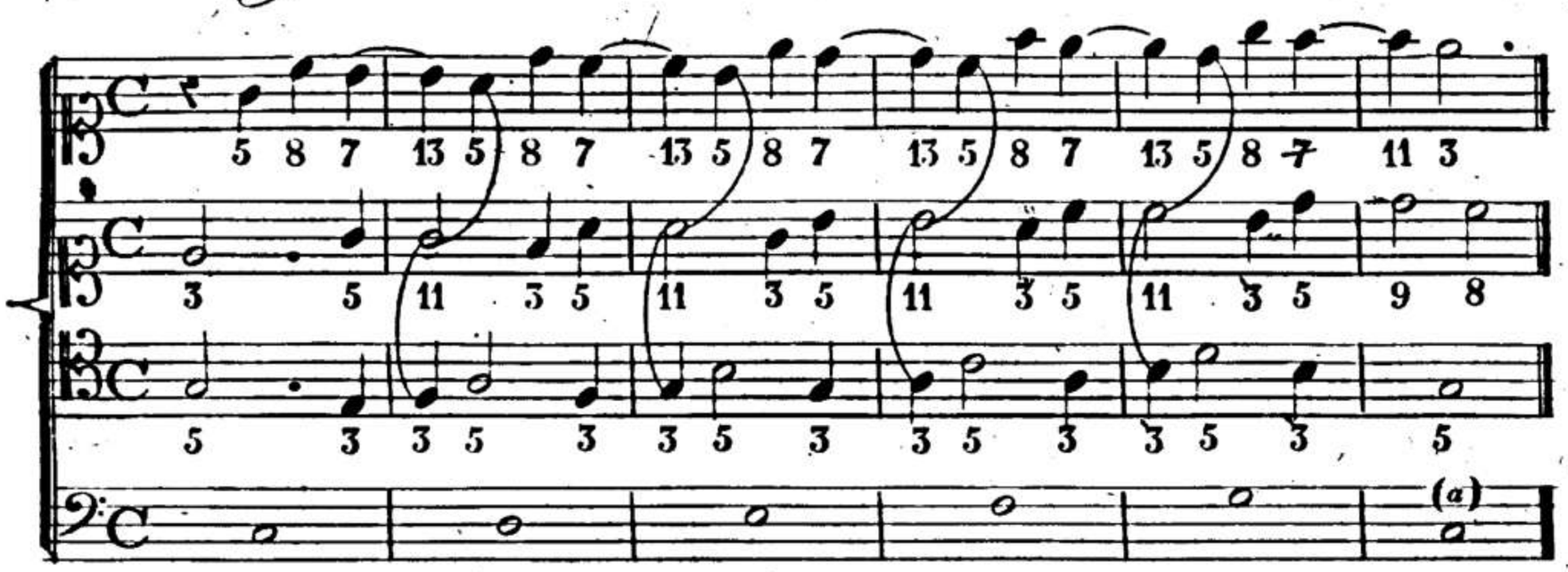
(*e*) Il salto di 4ª. fa che si estendono le parti.

(*f*) Ecco di nuovo le parti approssimate. — Ritenga bene il giovine studioso che, lo estendere ed approssimare le parti a luogo e tempo, toglie la monotonia, e presenta un vario e bell'effetto.

(*g*) La risoluzione della dissonanza, e la preparazione alla cadenza costituiscono quest'accordo un 2°. rivolto di 9ª.

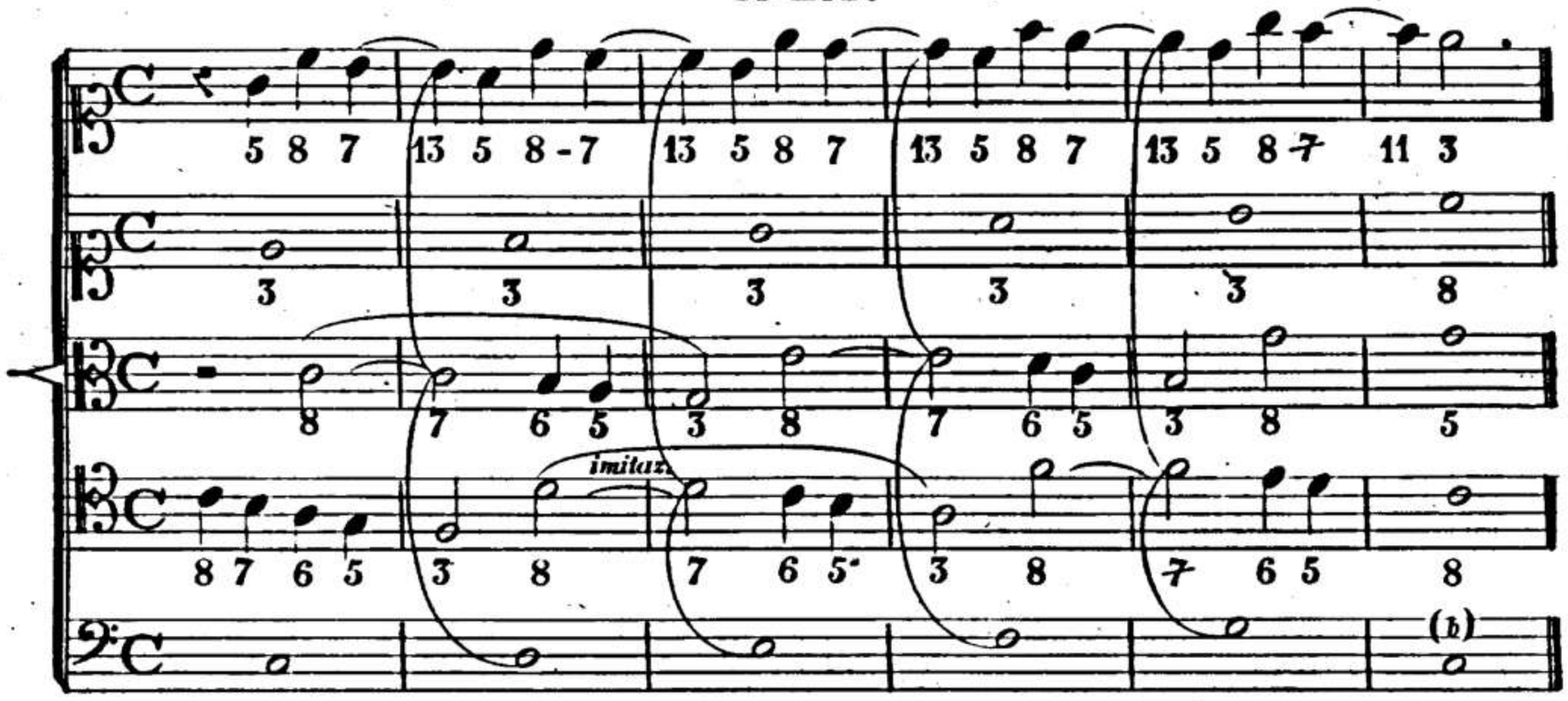
ARTICOLO VII.

N.° 29. SCALA ASCENDENTE.



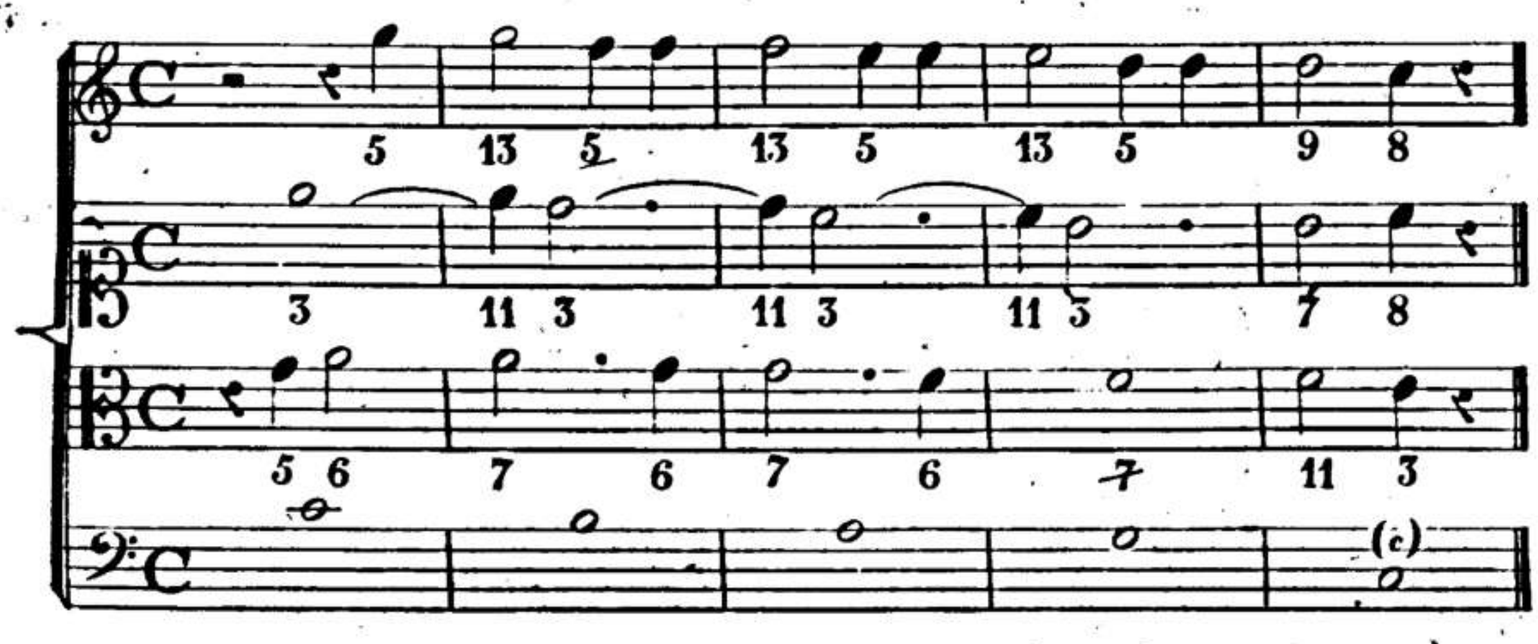
(*a*) Ommettendo la parte del tenore, le due parti superiori danno un sufficiente urto dissonante. Osservisi che la 7.ª prepara la 13.ª e che l'anticipata risoluzione di questa sull' 11.ª cade in 2.ª

IDEM.



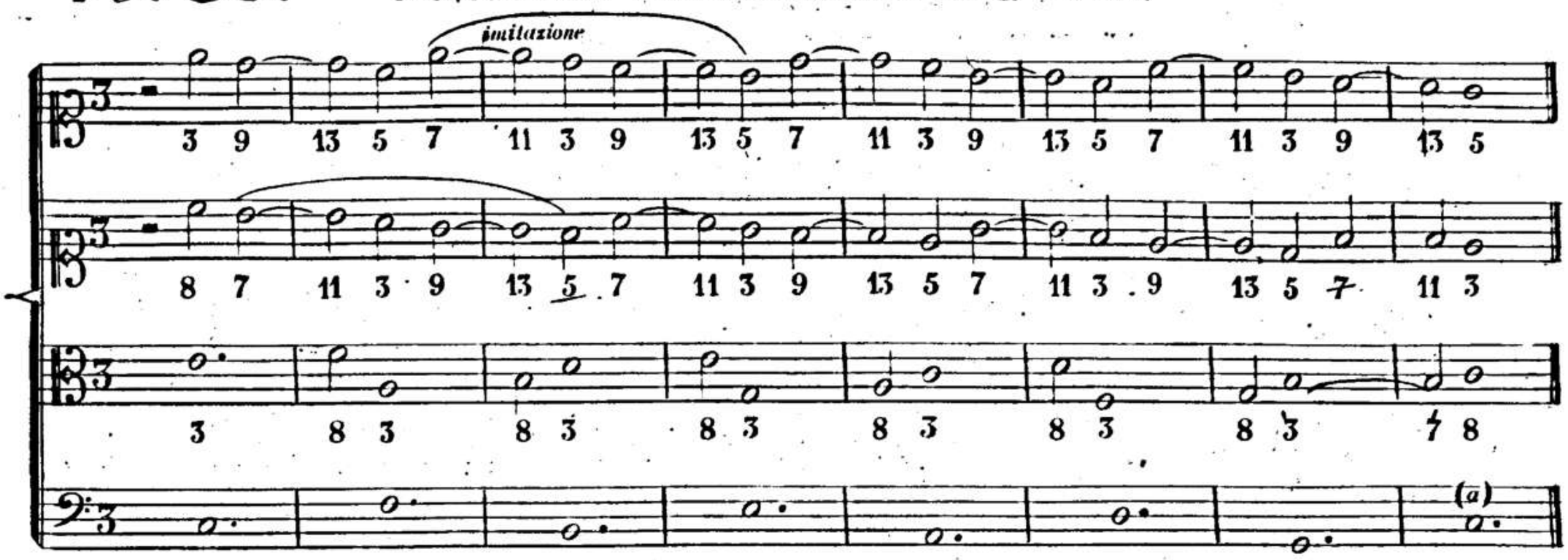
(*b*) L'urto dissonante trovasi fra la 7.ª e il generatore, e fra la 7.ª e la 13.ª

SCALA DISCENDENTE.



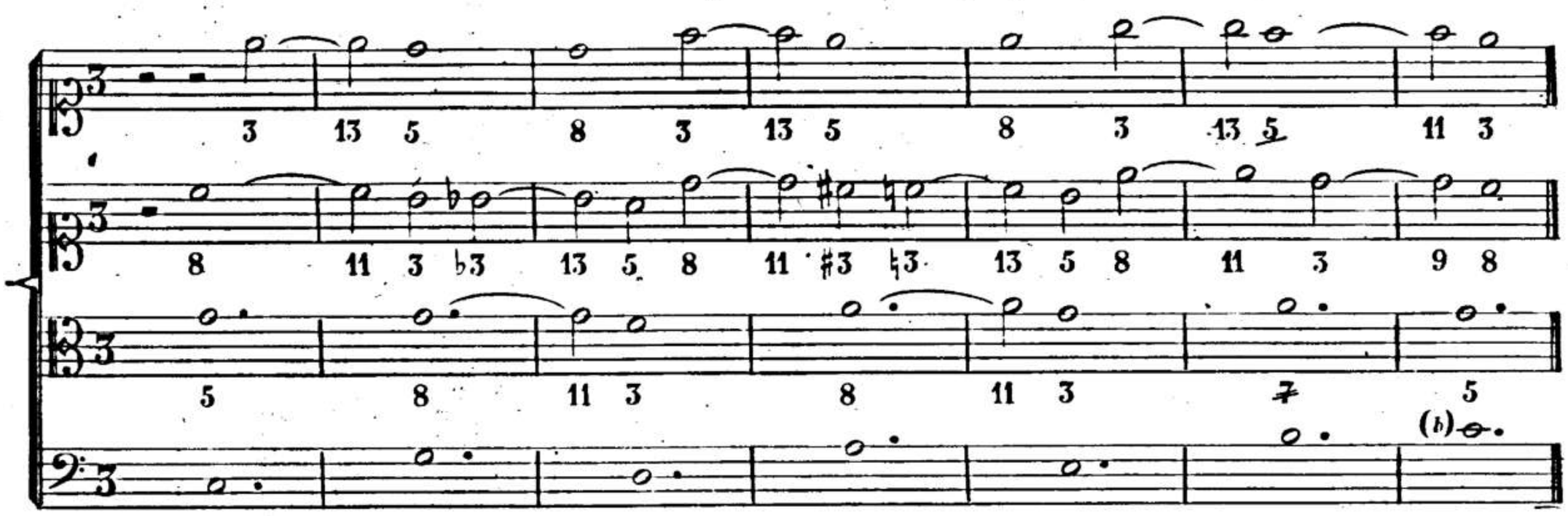
(*c*) Il cattivo collegamento dei fondamentali rende questa progressione non buona, e lascia presentire la relazione di quinte fra il generatore e la 13.ª

N.° 30. MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.ta IN SU.



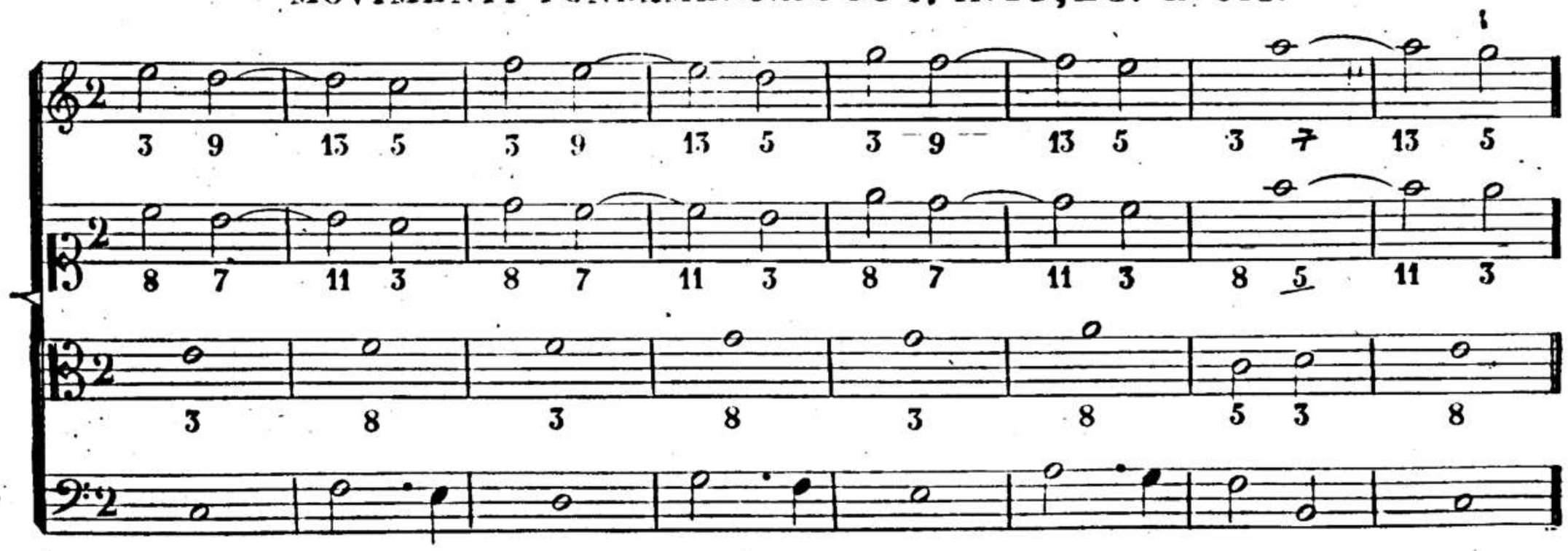
(a) Osservisi che le preparazioni di 9.a per la 13.a, e di 7.a per l'11.a caratterizzano abbastanza un generatore di 13.a, e non un 2.o rivolto di triade. Il contralto si può ommettere ad arbitrio.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.ta IN GIÙ.

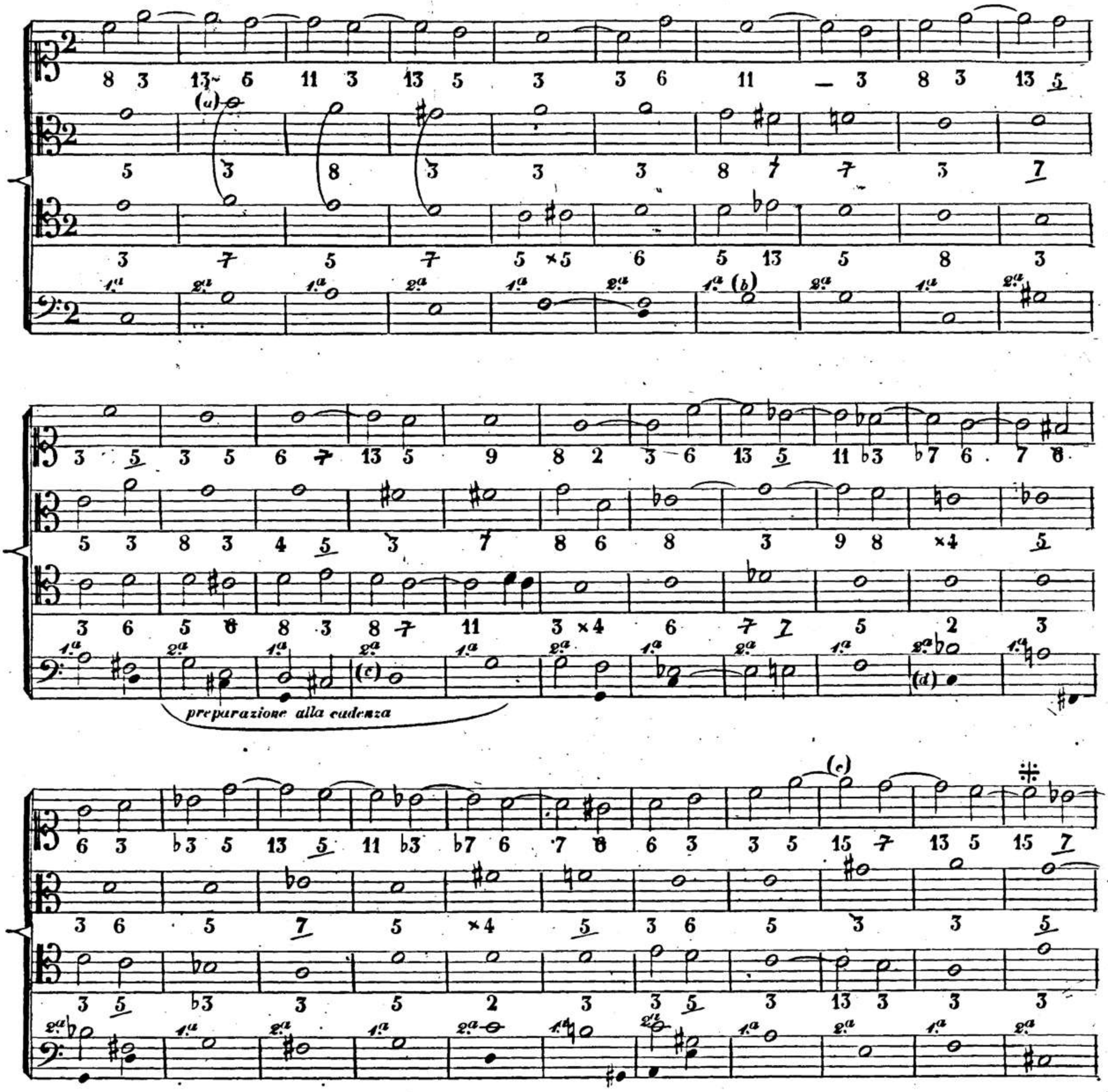


(b) Qui pure le preparazioni di 3.a per la 13.a, e di 8.a per l'11.a qualificano un generatore di 13.a

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.ta IN SU, E 3.za IN GIÙ.



N.° 31.



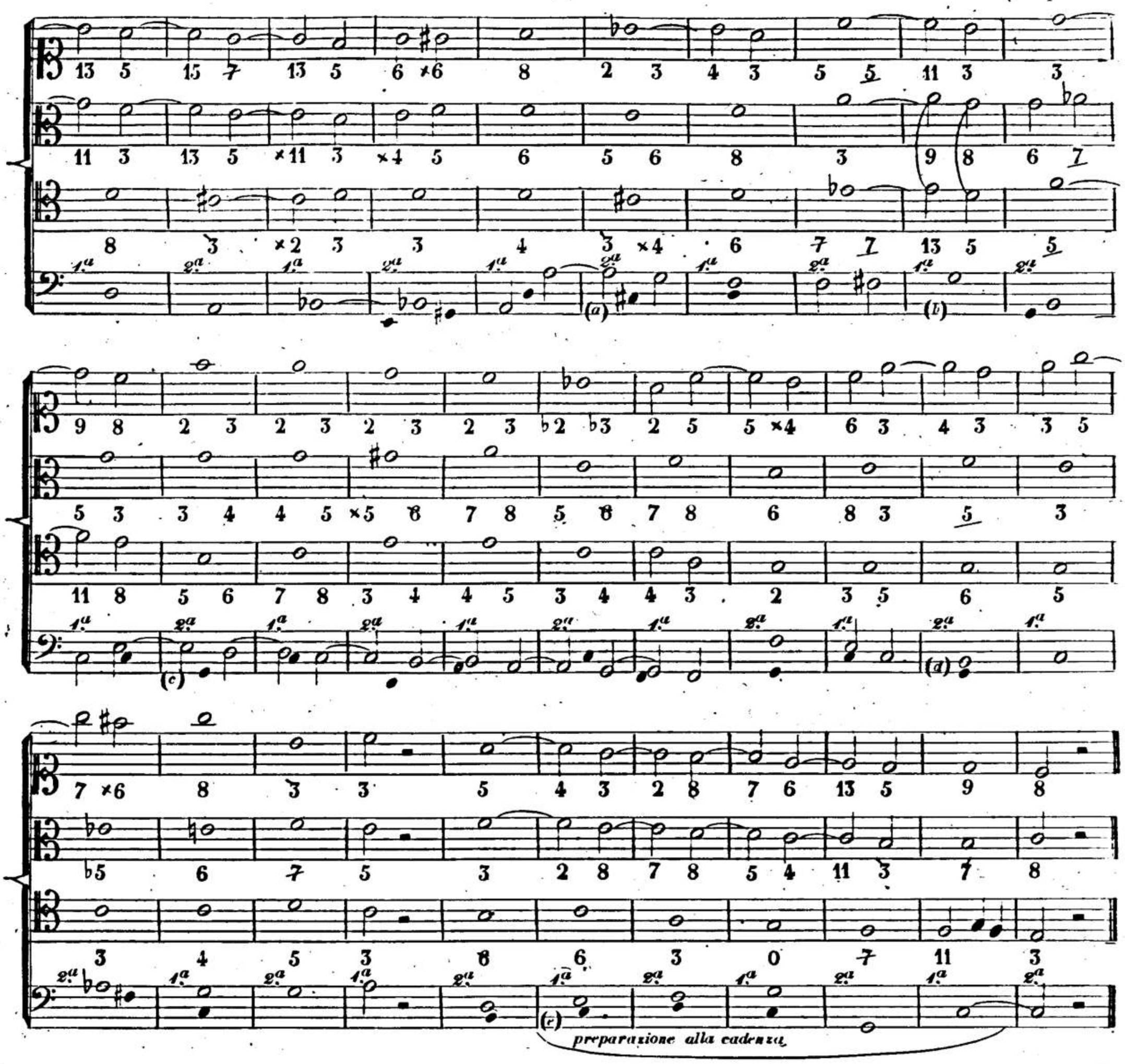
(*a*) Le tre quarte consecutive fra il contralto e il tenore nella 2.ª, 3.ª, e 4.ª misura sono tollerate, sempre-chè sian coperte da una parte che attragga a se la principal attenzione.

(*b*) L'accordo di 13.ª può aver luogo nel tempo debole non meno degli accordi di 7.ª, 9.ª, e 11.ª

(*c*) La precedente preparazione alla cadenza, e il luogo su cui trovasi questo generatore fanno bastante-mente conoscere che non è un 1.° rivolto di triade.

(*d*) Questo 3.° rivolto di 13.ª non ha nè troppo nè poco urto dissonante.

(*e*) La 15.ª preparata, percossa e risoluta sulla 7.ª producente, e di più unita alla 13.ª, si dovrà considerare dissonanza primaria, sebbene non abbia, come l'11.ª, e la 13.ª, alcun urto dissonante contro il fondamen-tale: lo avrà però sul vicino accordo di 7.ª diminuita marcato colla crocetta.



(*a*) Il sesto rivolto è di ottimo uso, non che il seguente 1°. rivolto di 13ª., quantunque sia senz'urto dissonante.

(*b*) La risoluzione contemporanea della 2ª., 3ª., e 4ª. addizione potrà aver effetto quando la 9ª. e la 13ª. si trovino fra loro in 4ª. e non in 5ª.

(*c*) La progressione di un 6°. rivolto, e di un 4°. di 9ª. è di ottimo effetto.

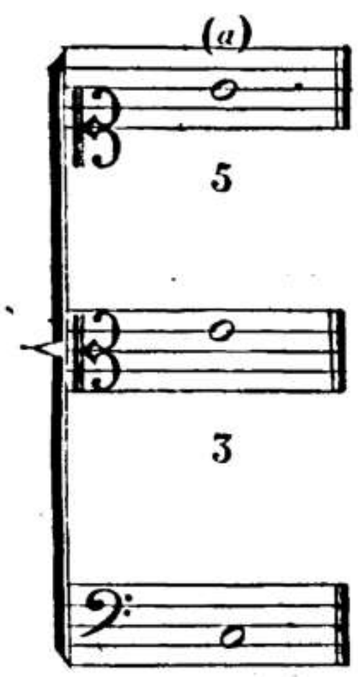
(*d*) Il 1°. rivolto di 13ª. conformato di 4ª., 5ª., e 6ª. è di buonissimo effetto.

(*e*) Posto il principio che le dissonanze generate nella seconda ottava sono il ritardo delle note di risoluzione, così questo sarà un 1°. rivolto di 13ª. ritardo del 1°. rivolto della triade *DO*, l'altro in seguito un 1°. rivolto di 11ª. ritardo del 1°. rivolto della triade *RE*, l'altro un 2°. rivolto di 11ª. ritardo del 2°. rivolto della triade *DO*, l'altro un generatore di 13ª. ritardo della producente e l'altro finalmente un generatore di 11ª., ritardo della triade tonica.

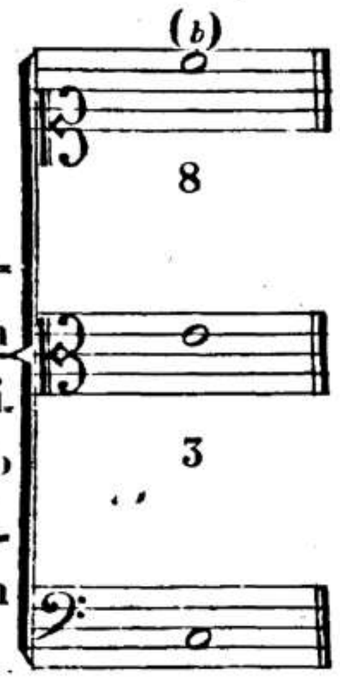
ARTICOLO VIII.

N.° 32.

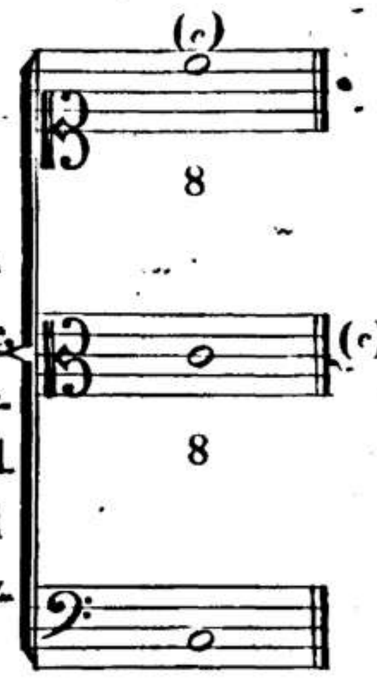
TRIADE TONICA



(a) La 5.ª nella parte superiore sta bene nel principio e nel mezzo della composizione, ma non nel fine.

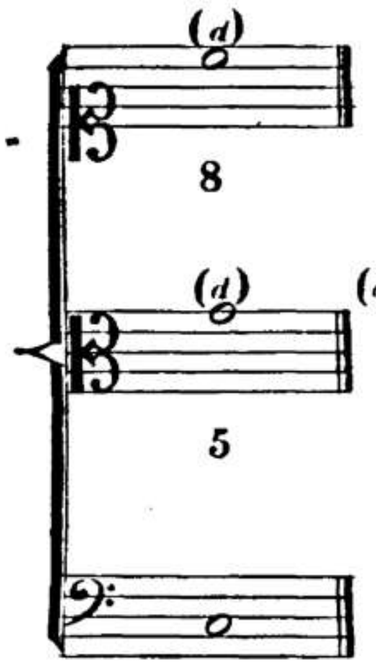


(b) L'ottava nella parte superiore, e la 3.ª nella media stanno egualmente bene nel principio, mezzo e fine.

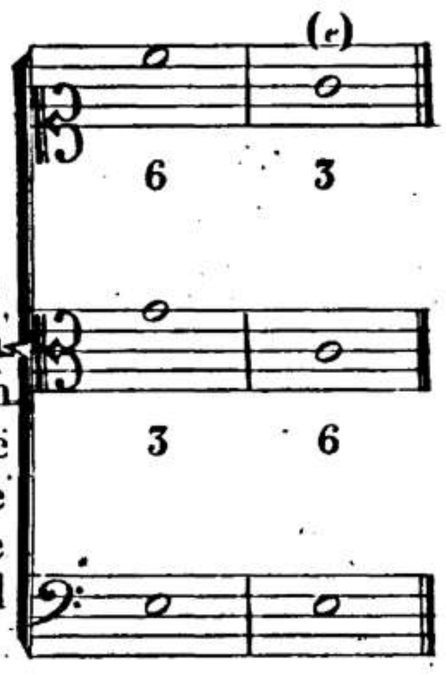


(c) Le ottave, o l'unisono stanno bene dopo la cadenza finale, e nel principio del pezzo.

1.mo RIVOLTO

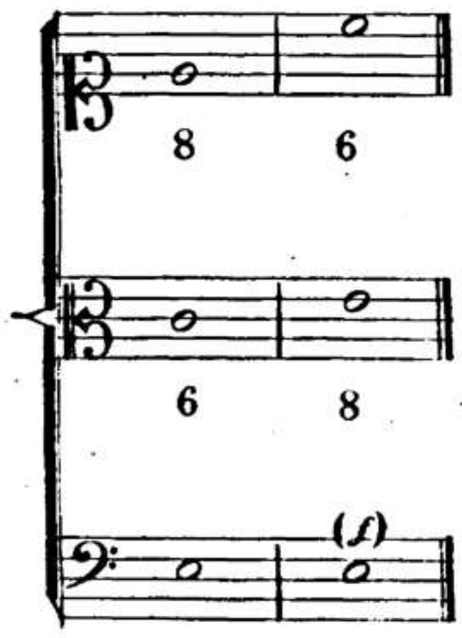


(d) La snervatezza della 5.ª e la mancanza della 3.ª fanno sì che una tale conformazione non conviene ne al principio, ne al fine del pezzo.

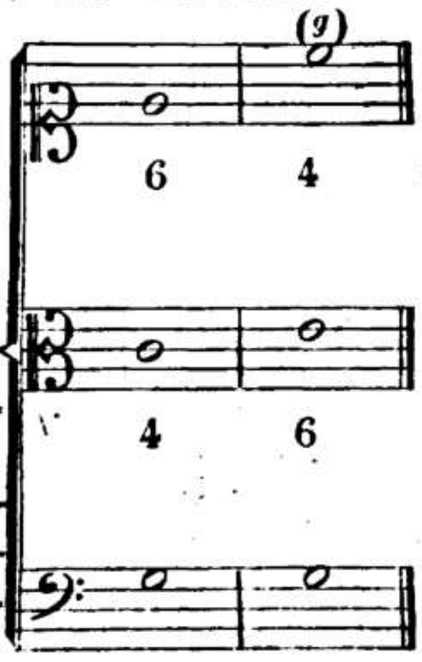


(e) Così la 6.ª che la 3.ª stanno egualmente bene nella parte superiore.

2.do RIVOLTO

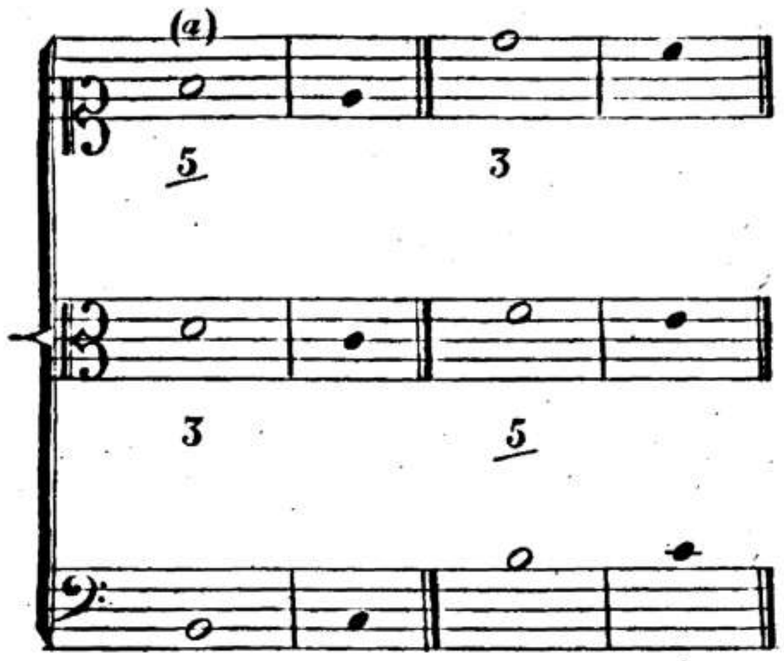


(f) Si darà il caso di dover usare questo rivolto incompleto, allorchè le parti saranno precedentemente obbligate alla risoluzione.

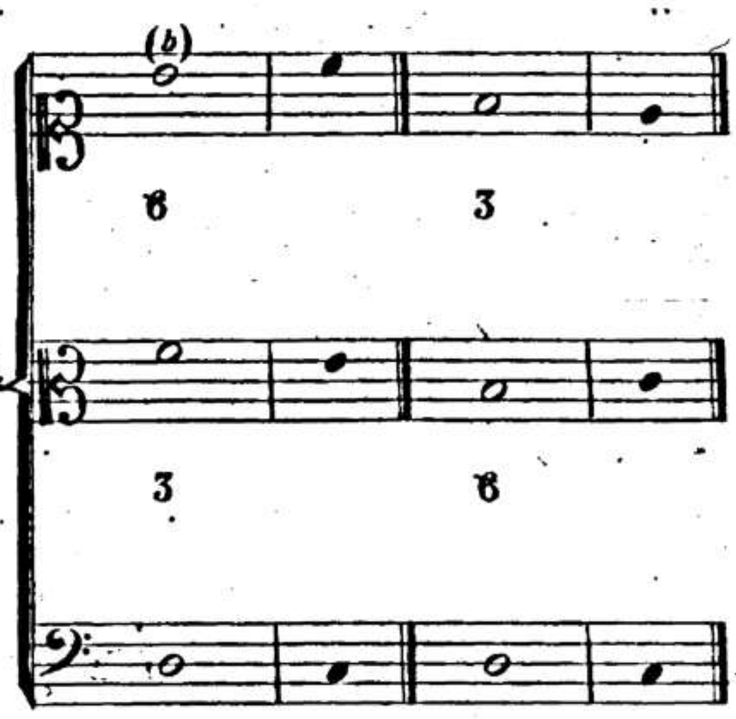


(g) La 4.ª e la 6.ª sono di buon uso nella parte media, e nella superiore.
Ciò che si è osservato intorno alla tonica maggiore è riferibile alla tonica minore.

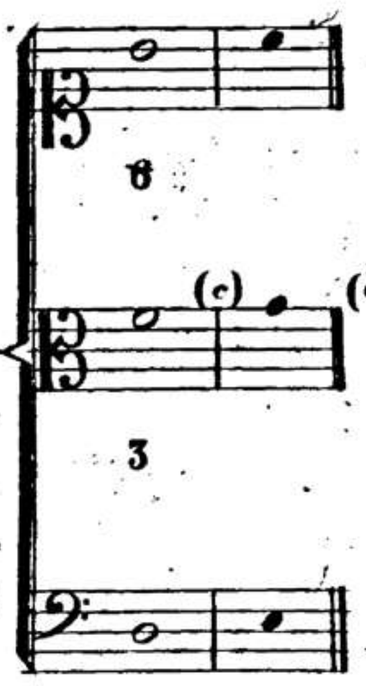
TRIADE APPARENTE DIATONICA.



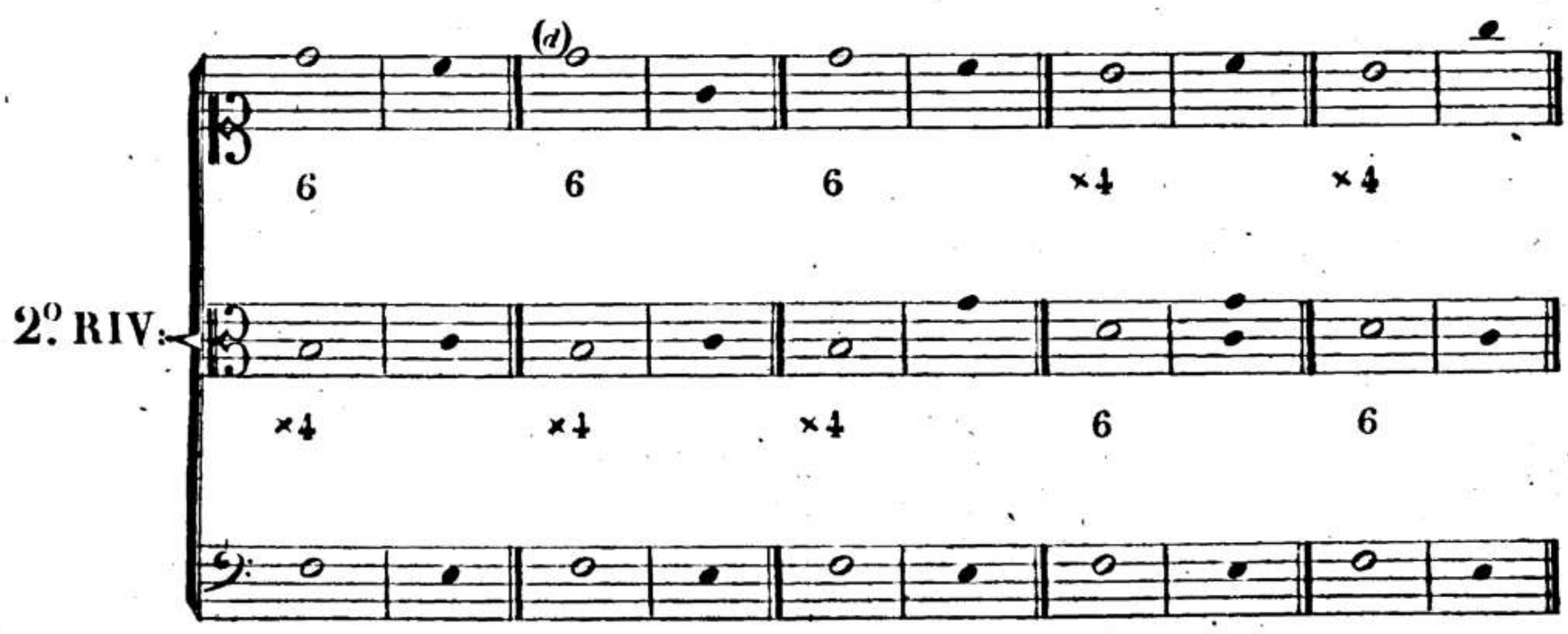
(a) Quì sta non men bene la 5.ª che la 3.ª nelle due parti superiori.



(b) Così la 6.ª che la 3.ª sono proprie della parte media, e superiore.

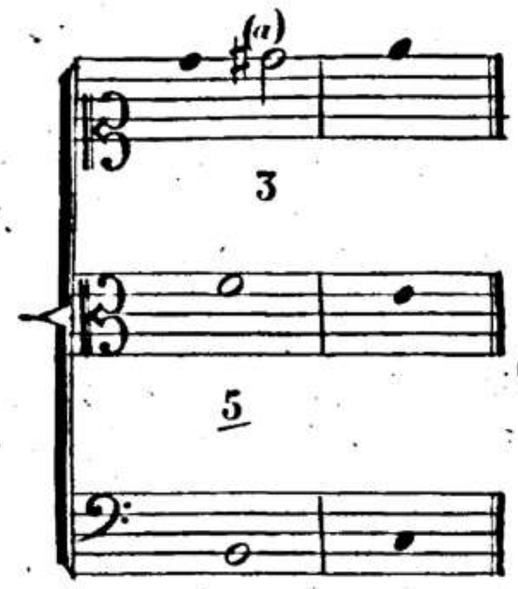


(c) Intanto che la parte media ascende di grado per compiere l'accordo colla 3.ª, il basso adempie al dovere della sua risoluzione.



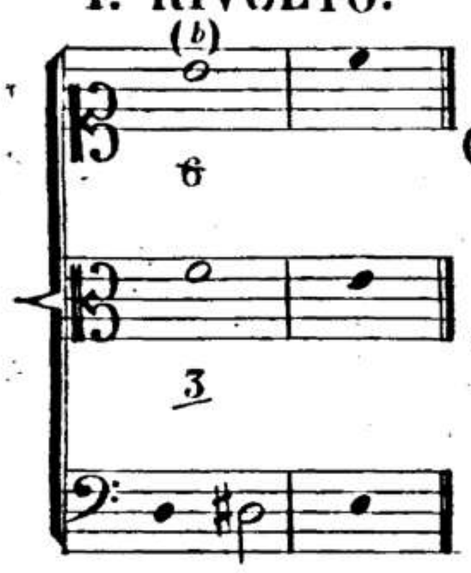
(d) La 6.ª e la ×4.ª, o sensibile, qualunque sia la parte su cui si trovano, potranno saltare per compiere l'accordo. Ciò che si è detto della triade apparente diatonica, dicasi della triade apparente semi-diatonica.

TRIADE APPARENTE DIATONICA SCOMPOSTA.



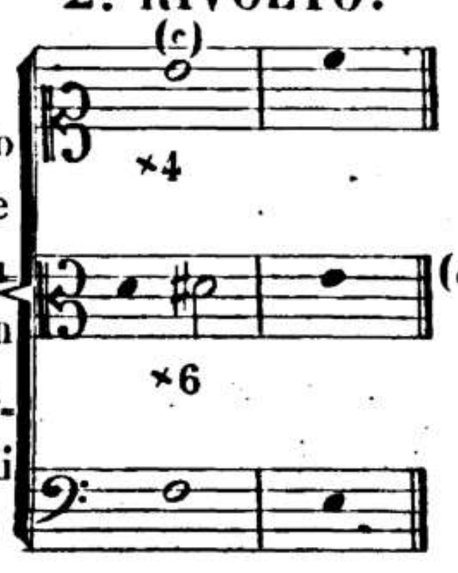
(a) La 3ª. alterata dovrà essere di sopra, onde convertire la 3ª. in ×6ª. e siccome tutte le note componenti questo cromatico accordo sono obbligate alla risoluzione, così l'accordo su cui cadono le risoluzioni si troverà necessariamente incompleto, o senza la 5ª.

1º. RIVOLTO.



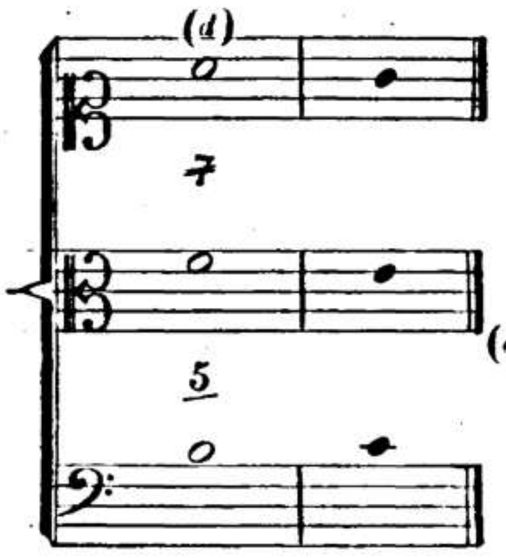
(b) La 3ª. e la 6ª. stanno egualmente bene nelle due parti superiori, ma conviene tenere la 3ª. almeno alla distanza di 10ª.

2º. RIVOLTO.



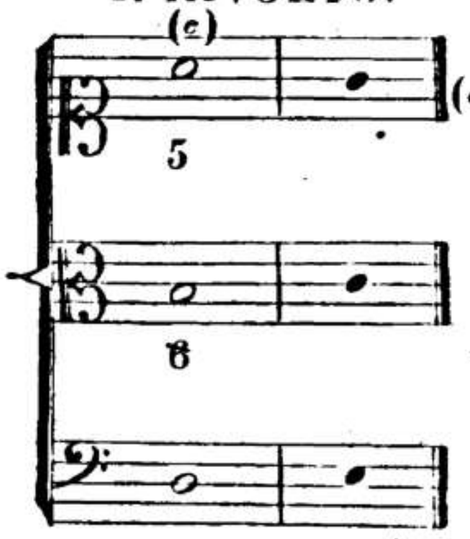
(c) Sì la ×4ª. o sensibile, che la ×6ª. stanno egualmente bene nella parte media, che nella superiore.

SETTIMA DIATONICA.



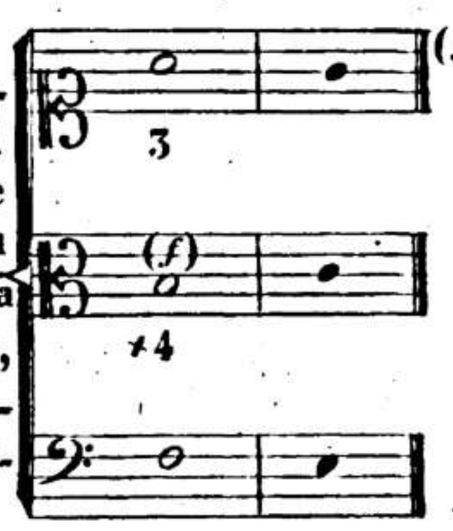
(d) La 3ª. nel generatore è sempre ommessa a tre parti, ritenendo soltanto la 7ª. e la 5ª., le quali possono indifferentemente aver luogo nelle due parti media, e superiore.

1º. RIVOLTO.



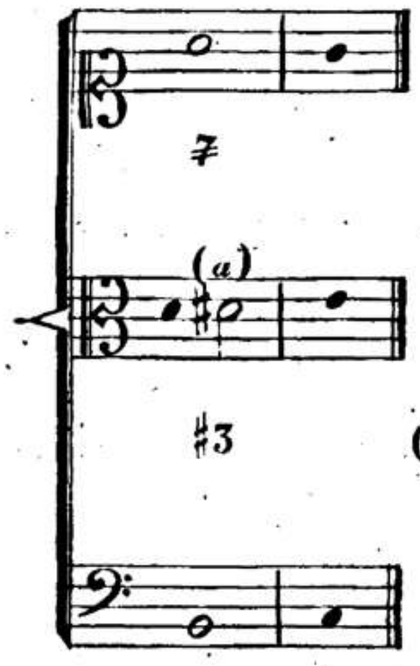
(e) Ond'evitare il contatto di 2ª. si dovrà combinare le due parti superiori in maniera che la 6ª. sia nella parte media, e la 5ª. nella superiore, sottointendendone la 3ª.

2º. RIVOLTO.



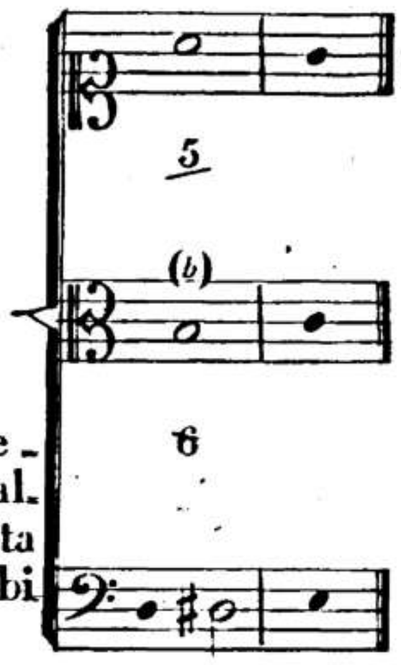
(f) Per evitare il suddetto contatto di 2ª., la ×4ª. prenderà luogo nella parte media, e la 3ª. nella superiore, sottointendendone la 6ª.
Si ommette il 3º. rivolto in ragione della sua osservata risoluzione.

SETTIMA DIATONICA SCOMPOSTA.



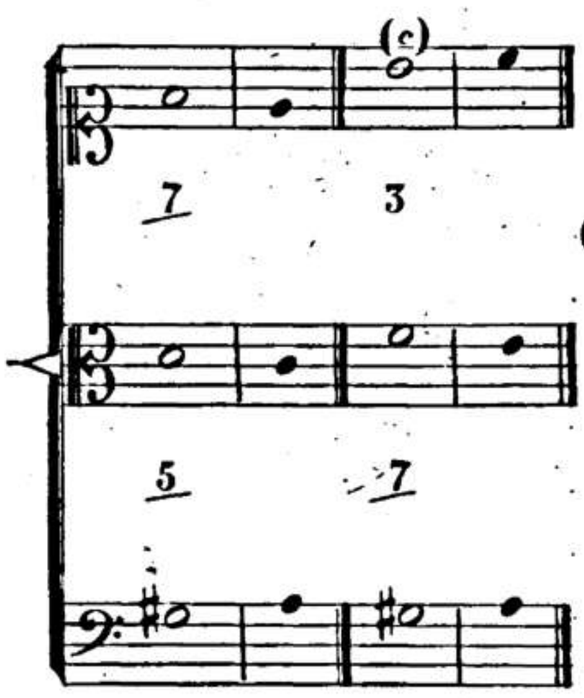
(a) Si esclude la 5.ª per ritenere la 3.ª su cui cade l'alterazione, la quale unita alla 7.ª stanno bene in ambidue le parti superiori.

1.º RIVOLTO.



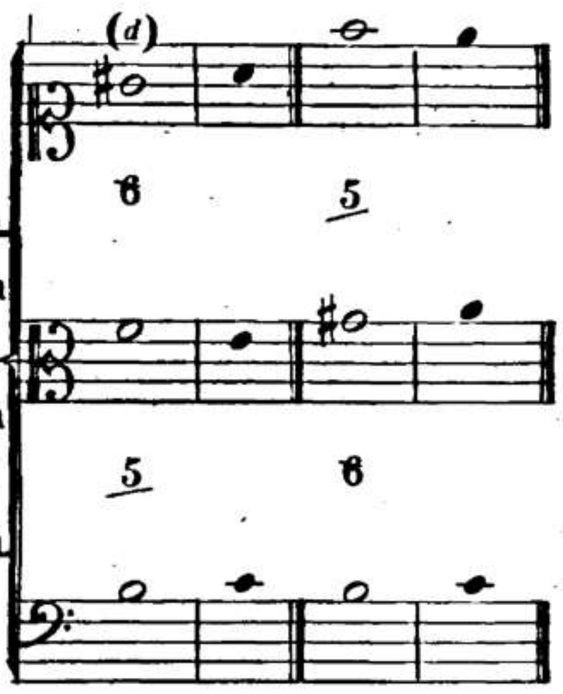
(b) Il 1.º rivolto esclude la 3.ª per ritenere la 6.ª o generatore nella parte media, e la 5.ª, o 7.ª del generatore, nella superiore.
Non dovendosi sottintendere nè la 7.ª nè il generatore, il 2.º rivolto sulla 5.ª rimarebbe senza la parte che lo scompone che è la 3.ª del generatore.
Del 3.º rivolto non occorre altra dimostrazione.

SETTIMA SEMIDIATONICA.



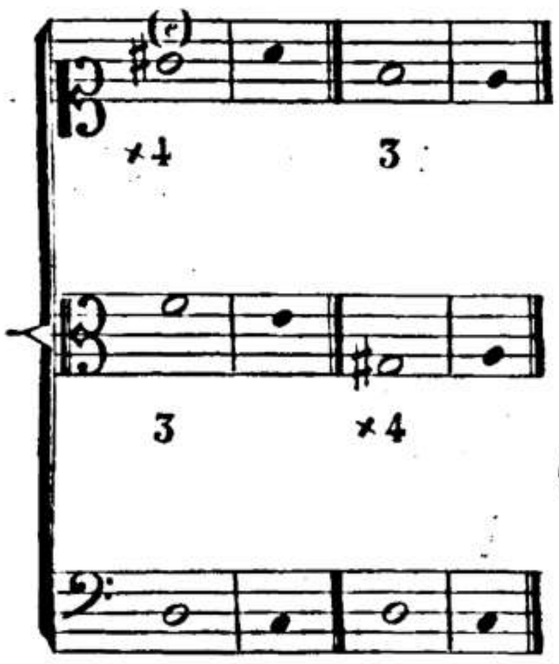
(c) Benchè i migliori numeri a 3 parti siano la 5.ª e la 7.ª, non è perciò, che non si possa unire la 3.ª colla 7.ª, e non si possa farli trovare indifferentemente in ambidue le parti superiori.

1.º RIVOLTO.



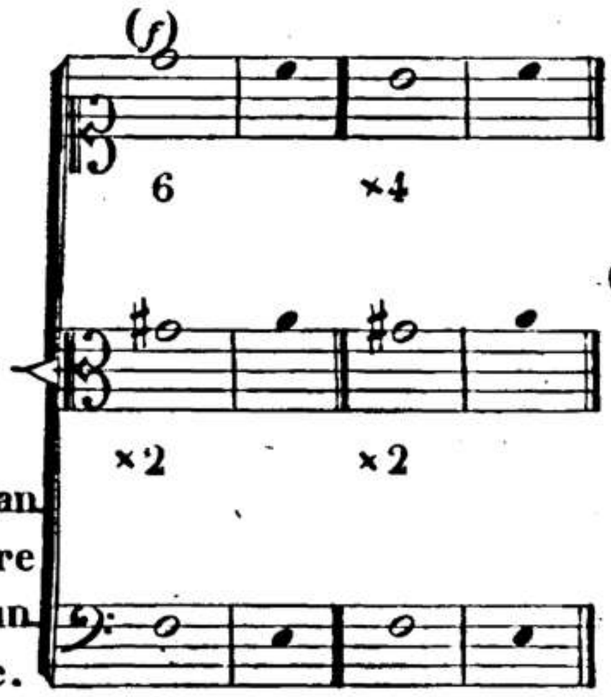
(d) La 5.ª e la 6.ª sono i numeri proprj di questo rivolto, i quali si possono scambiare in qualunque delle parti superiori.

2.º RIVOLTO.



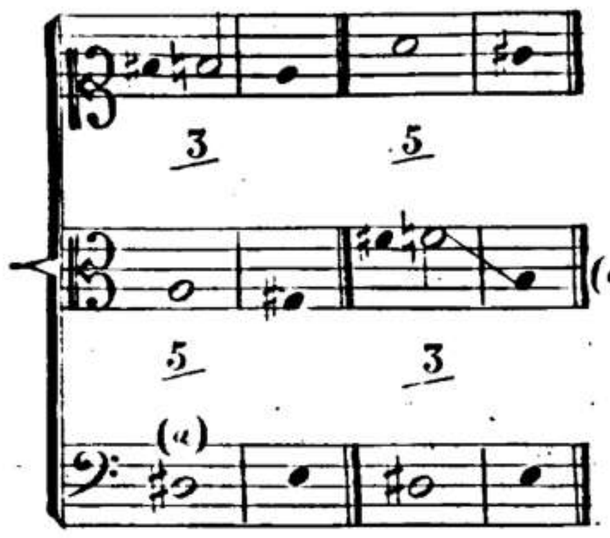
(e) Questo rivolto mancante della 6.ª potrà avere la 3.ª e la ×4.ª in qualunque parte superiore.

3.º RIVOLTO.



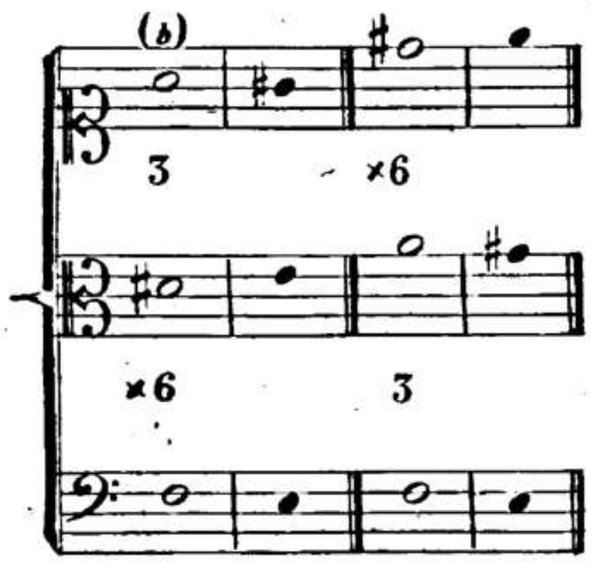
(f) Tanto la ×2.ª e la 6.ª, quanto la ×2.ª e la ×4.ª possono prender posto fra le due parti superiori; e solo pare, che la risoluzione della parte superiore in 6.ª col basso sia più grata che in 4.ª

TRIADE SEMIDIATONICA SCOMPOSTA.



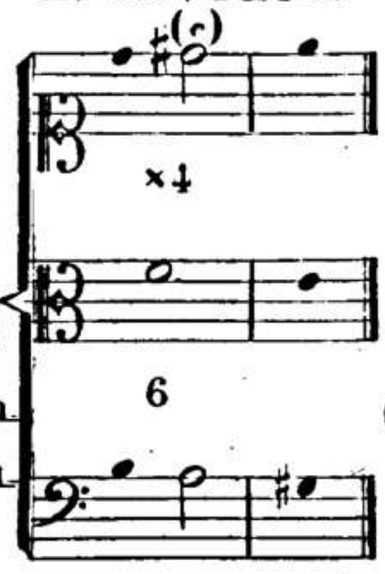
(a) Non potendosi unire la parte chè scompone la 3ª. colla 7ª., attesochè ne verebbero due 5e. nella loro risoluzione, presenterò soltanto la triade semidiatonica scomposta sulla 4ª. alterata, la quale ammette nel suo spiacevole generatore la 3ª. e la 5ª. in qualunque delle due parti superiori, restando alla 3ª. l'arbitrio di saltare sulla 5ª. dell'accordo risolvente, allorquando si trova nella parte media.

1°. RIVOLTO.



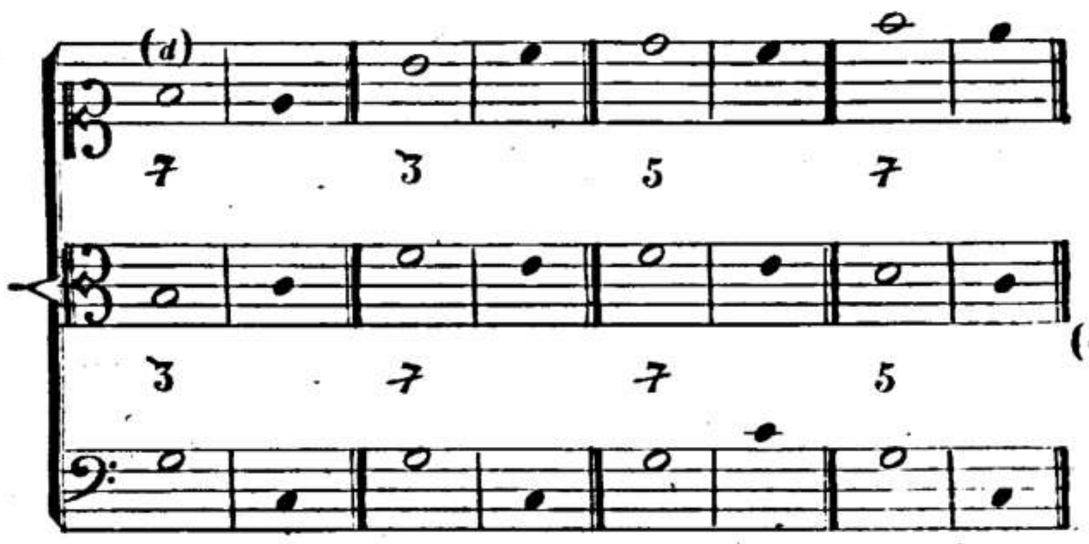
(b) Questo piacevole rivolto si tratta colla 3ª. e ×6ª. in qualunque siasi parte, e senza veruna preparazione.

2°. RIVOLTO.



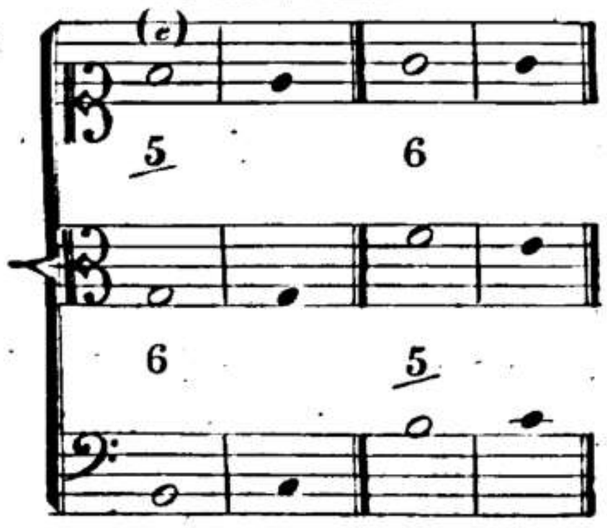
(c) La ×4ª. dovrà trovarsi nella parte superiore, ond'evitare il duro contatto di 3ª.

SETTIMA PRODUCENTE.



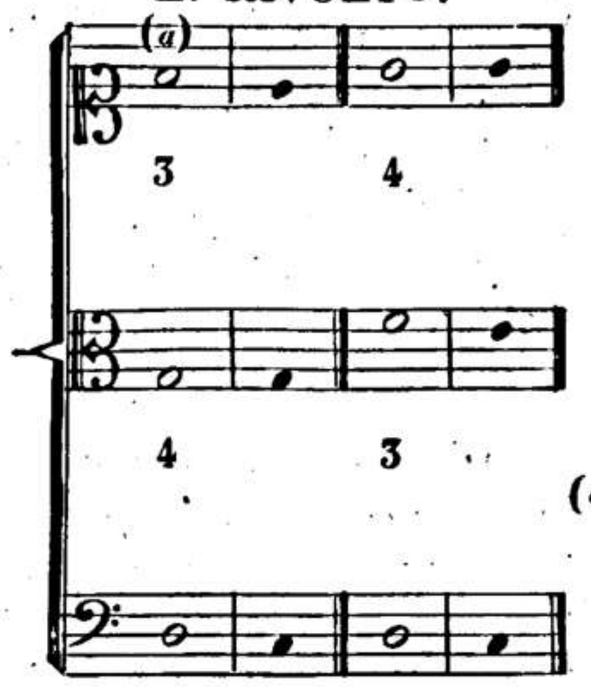
(d) Sia che si unisca la 3ª. alla 7ª. sottintendendo la 5ª., sia che si unisca la 5ª. alla 7ª. sottintendendo la 3ª., tutto ciò potrà indifferentemente aver luogo in ambidue le parti superiori.

1°. RIVOLTO.



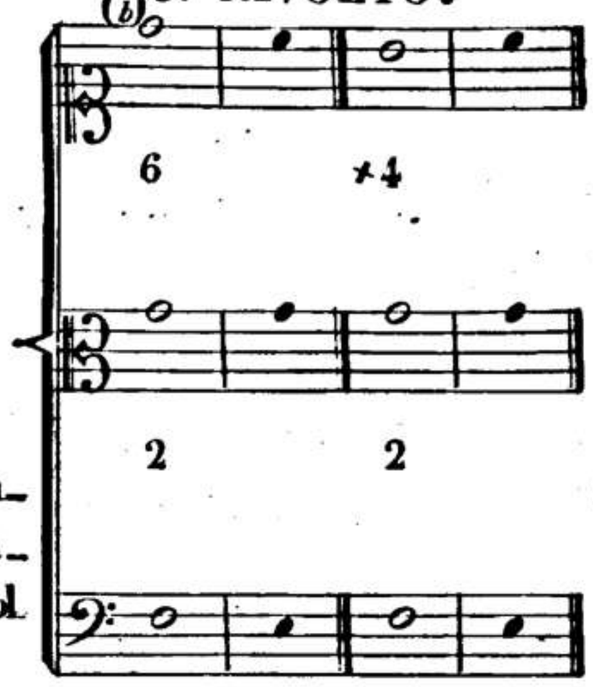
(e) Volendo far sentire la 7ª. in questo rivolto convien ommettere la sua 3ª., ed accompagnarlo con 5ª. e 6ª.; i quali numeri saranno sempre meno urtanti se la 5ª. sarà nella parte superiore, e la 6ª. nella parte media.

2.° RIVOLTO.



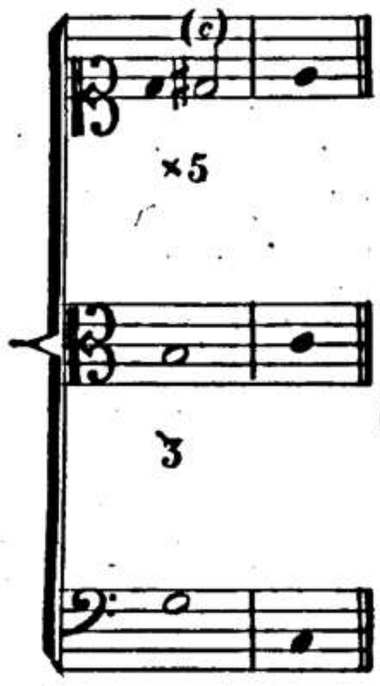
(a) Non dovendo sottintendere nè la nota generatrice nè la 7.ª, questo rivoltorimane senza la 6.ª

3.° RIVOLTO.



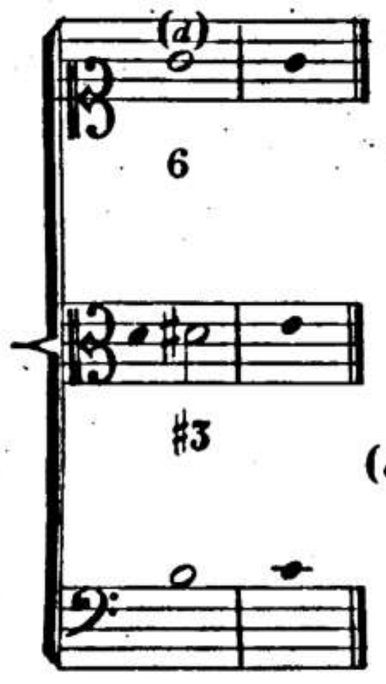
(b) Così la 2.ª e 6.ª, che la 2.ª e ×4.ª, possono trovarsi in qualunque delle due parti superiori.

TRIADE PRODUCENTE SCOMPOSTA.



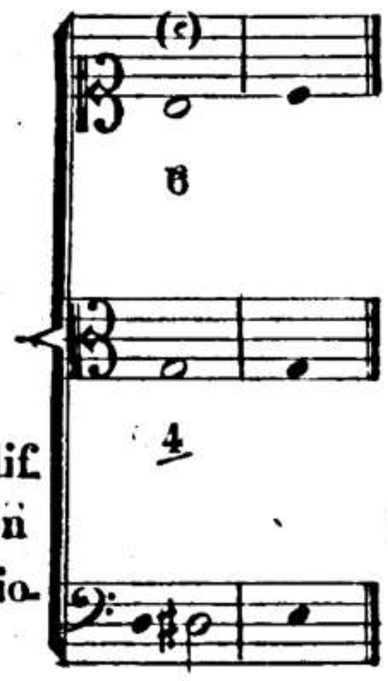
(c) Non presentandosi alcuna gradevole combinazione sulla 7.ª scomposta, dimostrerò la sola triade scomposta, ove la 3.ª e la ×5.ª del generatore potranno indistintamente prender luogo fra le due parti superiori.

1.° RIVOLTO.



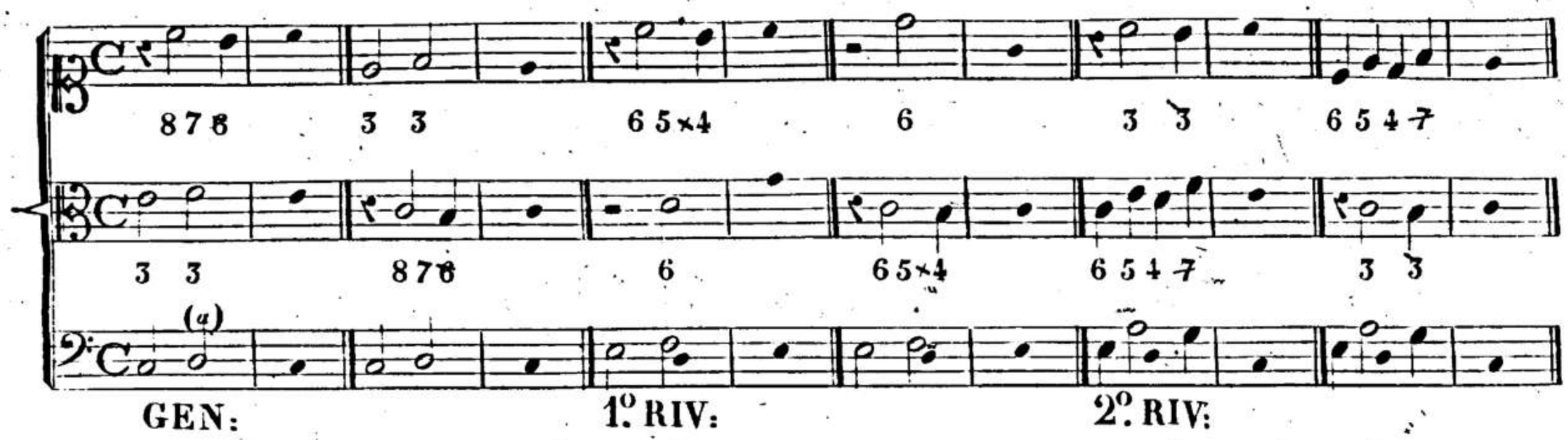
(d) La 3.ª e la 6.ª potranno indifferentemente portarsi in ambidue le parti superiori.

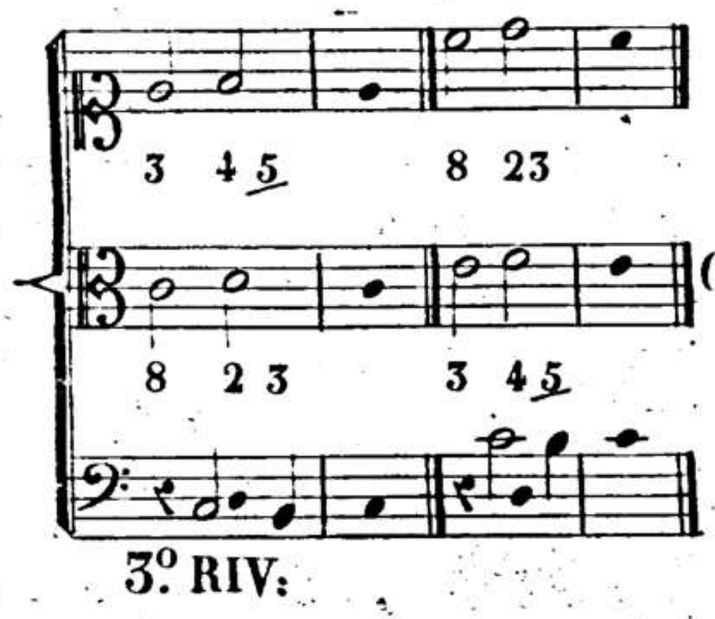
2.° RIVOLTO.



(e) Così la 4.ª e la 6.ª potranno aver luogo nella parte superiore e nella media.

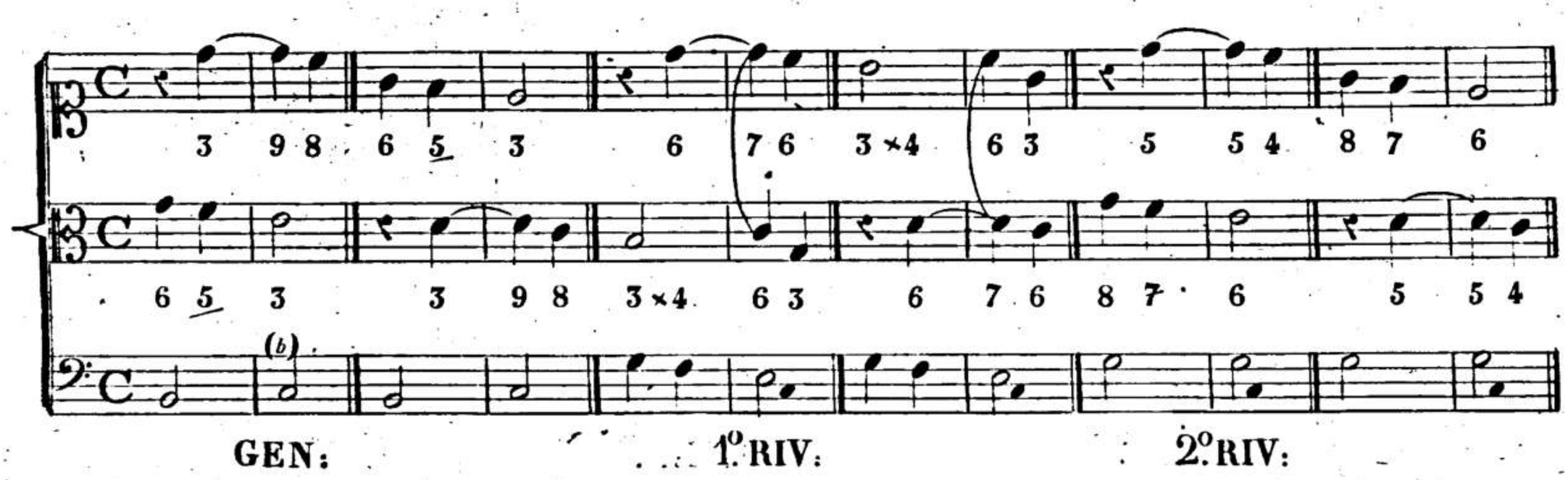
1.ma ADDIZIONE A 3. PARTI.

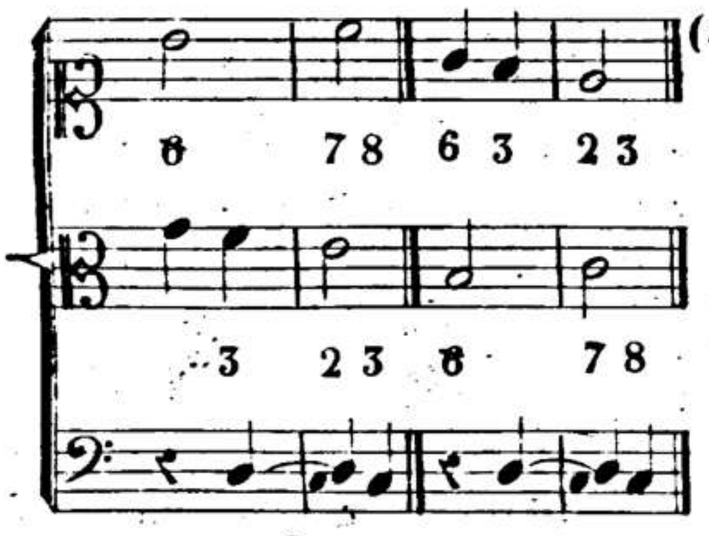




(a) Il numero che meglio accompagna la 1.a addizione per il generatore è la 3.a; per il 1.o rivolto la 5.a e la 6.a; per il 2.o rivolto la 3.a e la 4.a; e per il 3.o rivolto la 2.a e la 4.a Tutti questi numeri si possono indifferentemente trovare sì nell'una che nell'altra delle due parti superiori come viene indicato negli esempi.

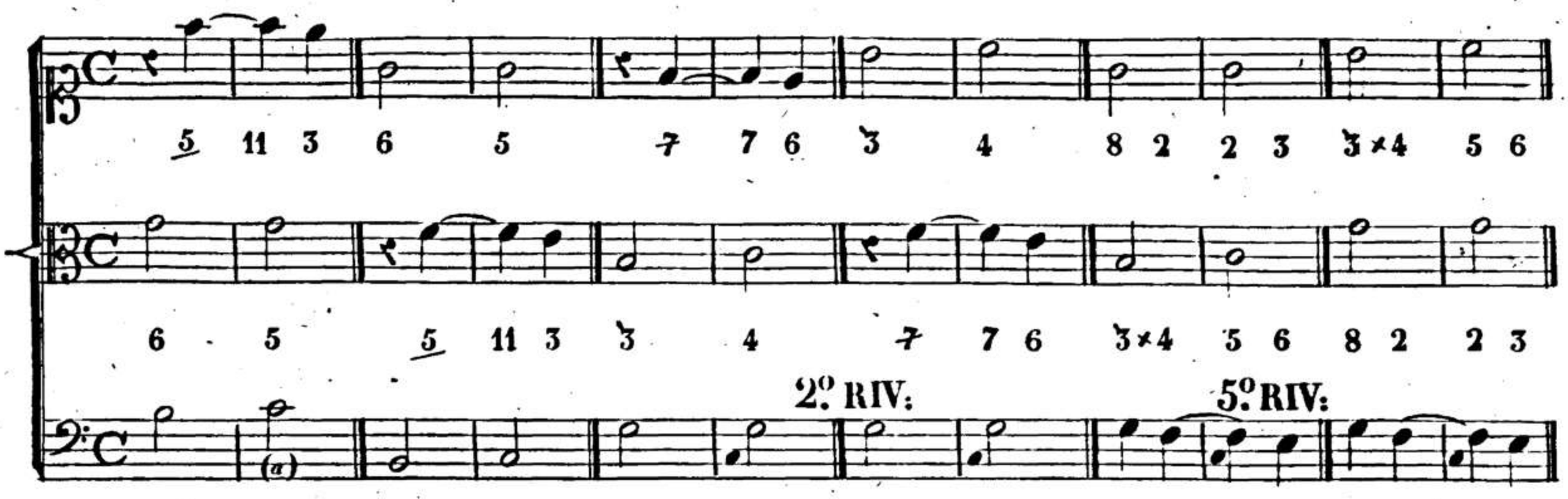
2.da ADDIZIONE A 3. PARTI.





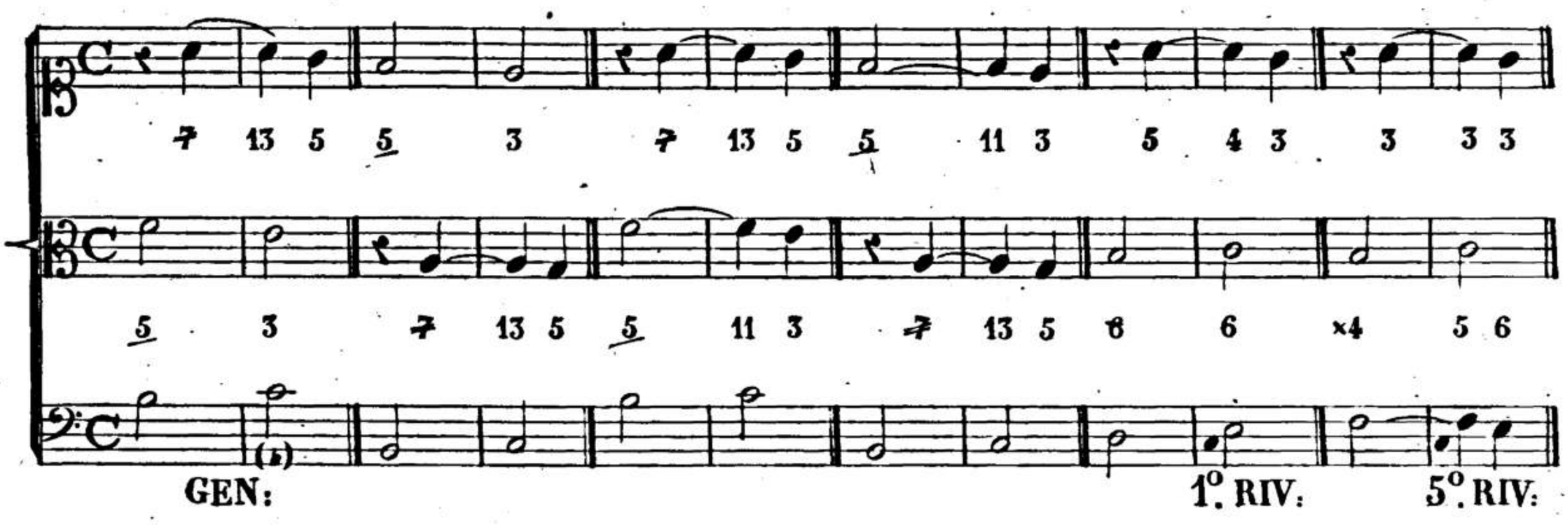
(b) Il numero proprio ad accompagnare la 2.a addizione per il generatore è la 3.a, e tanto la 3.a quanto la 9.a possono trovarsi vicendevolmente fra le due parti superiori. Per il 1.o rivolto sono la 6.a e la 7.a, ma la 7.a dovrà trovarsi alla distanza di 9.a dalla 7.a, o di 7.a dalla 9.a Per il 2.o rivolto i numeri sono la 5.a e la 6.a in qualunque delle parti superiori al basso; ma potendo nascere il dubbio che sia, o no un 2.o rivolto di 9.a perchè manca la nota generatrice, il preventivo accordo costitutivo il modo, la cadenza ritmica sulla percussione, e la risoluzione della dissonanza lo proveranno abbastanza. Finalmente per il 4.o rivolto sono la 2.a e la 7.a qualunque ne sia la parte, o media o superiore.

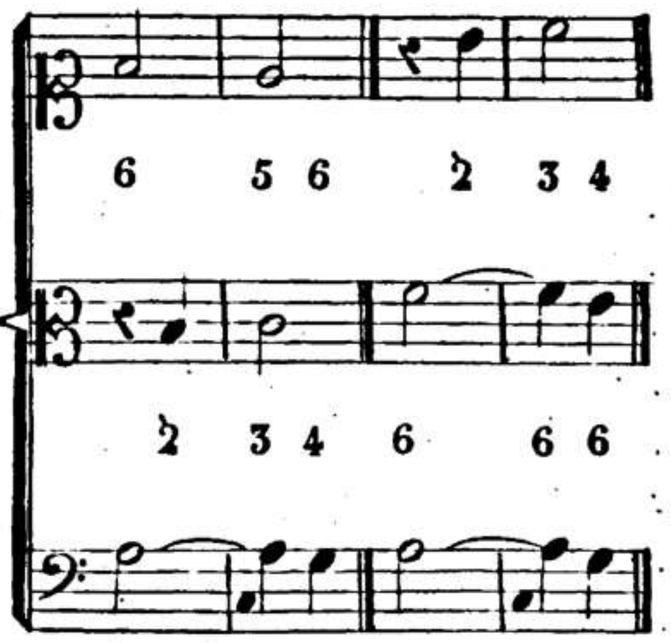
3.za ADDIZIONE A 3. PARTI.



(a) Il numero proprio ad accompagnare la 3.a addizione per il generatore è la 5.a, e così la 5.a che l'11.a possono indifferentemente trovarsi nella parte media o superiore. Per il 2.o rivolto i numeri sono la 4.a e la 7.a; e possono egualmente trovarsi su ciascuna delle due parti superiori. Per il 5.o rivolto sono la 2.a e la 5.a, e questi non meno stanno bene su qualunque delle due parti superiori.

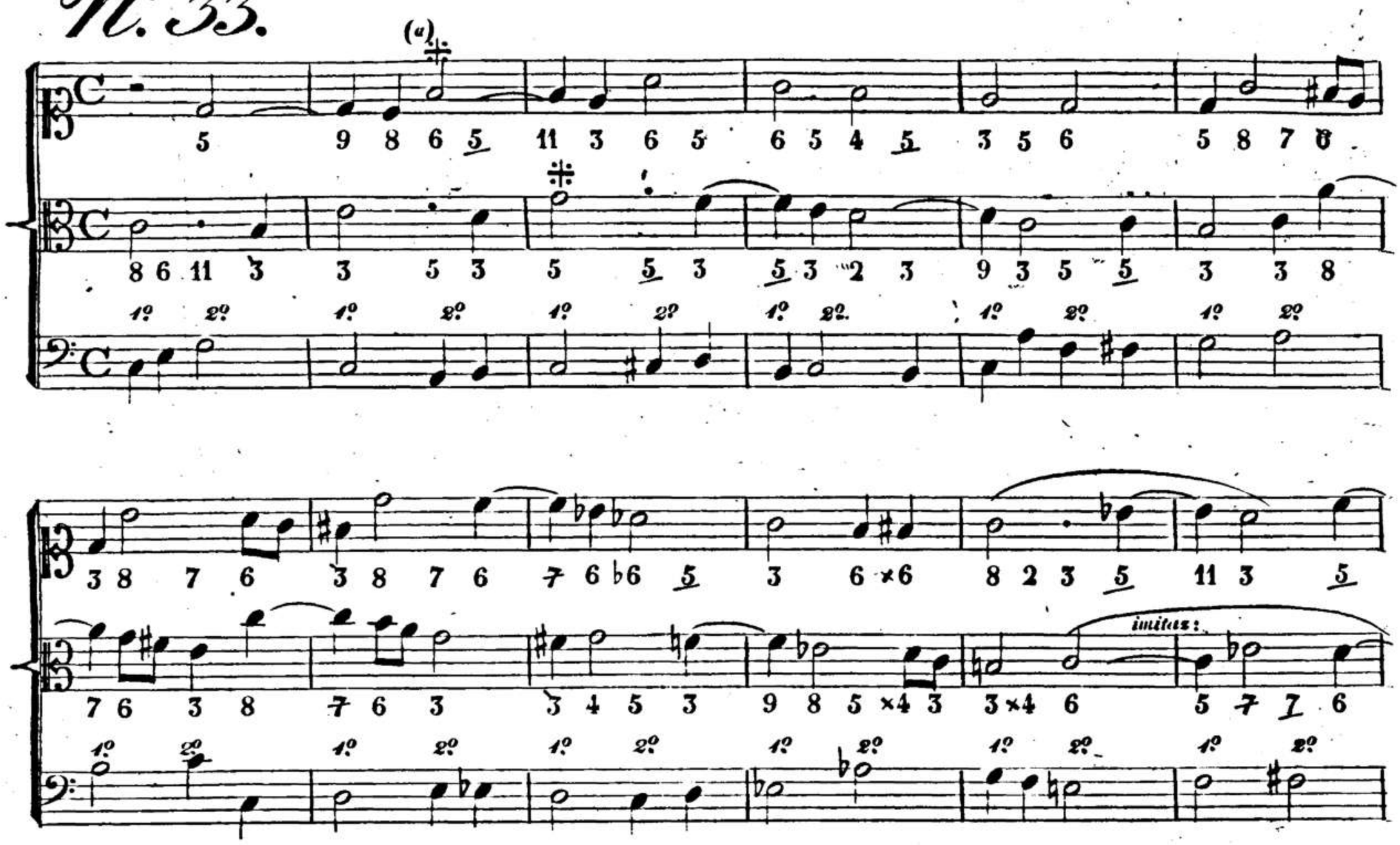
4.a ADDIZIONE A 3. PARTI.





(b) I numeri propri ad accompagnare la 4.a addizione per il generatore sono la 3.a, o l'11.a, i quali unitamente alla 13.a stanno indifferentemente sulle due parti superiori. Per il 1.o rivolto i numeri sono la 4.a e la 6.a, e per il 5.o rivolto la 3.a e la 5.a, i quali numeri stanno bene soltanto nella maniera suindicata; e finalmente per il 6.o rivolto i numeri sono la 3.a e la 5.a, o la 3.a e la 6.a, e possono aver luogo indistintamente su ciascuna delle parti superiori. Le ragioni, che toglieranno qualunque dubbiezza sulla veracità dei fondamentali del generatore, 1.o, 5.o, e 6.o rivolto, sono le sopradette.

N.° 33.



(a) Le due crocette fanno sentire sui tempi forti due quinte di moto retto fra la sensibile e la tonica permesse ancora dai rigoristi, perchè sono fra due parti.

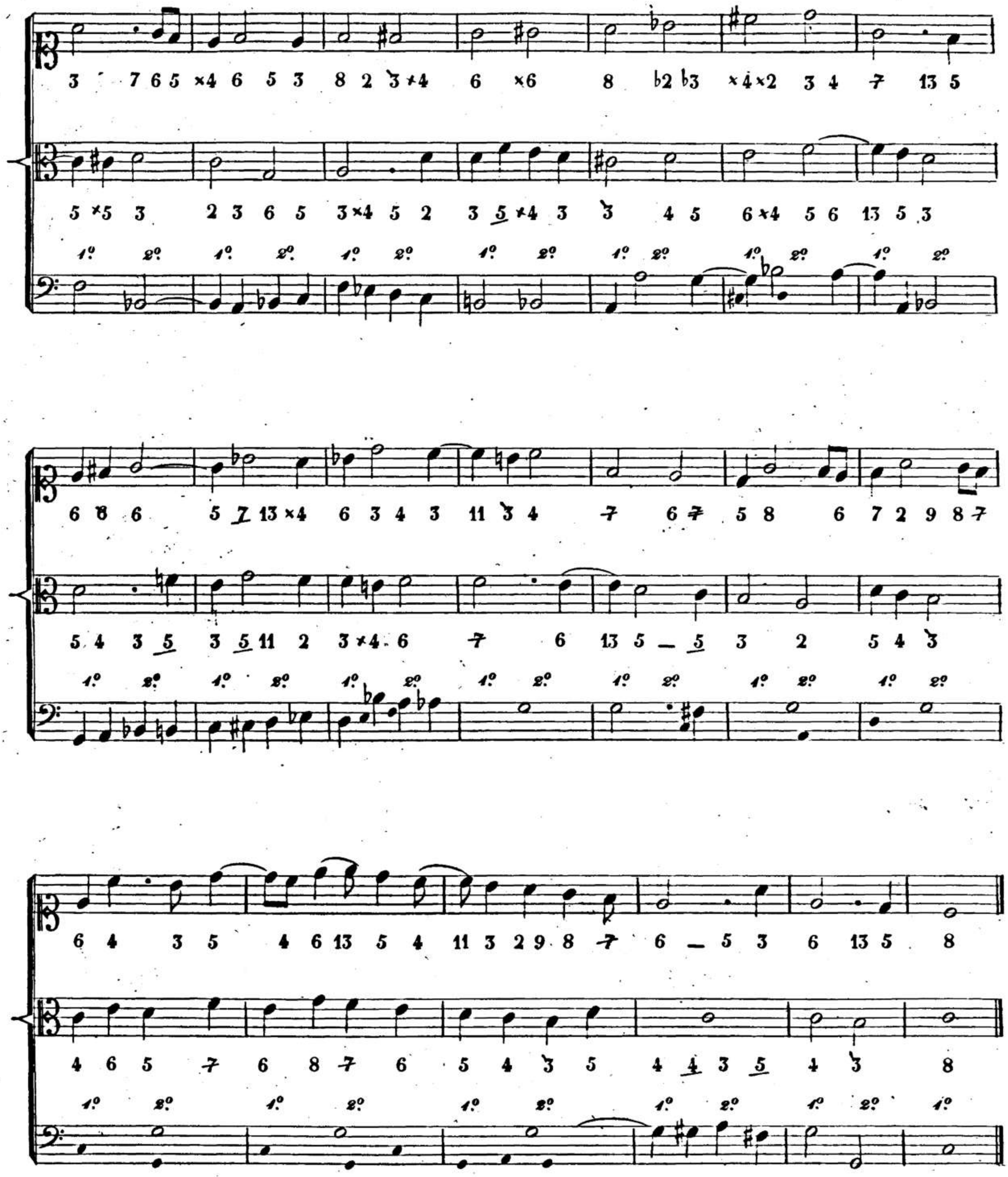
(b) La risoluzione del contralto è data al basso ad oggetto di avere nell'accordo di risoluzione piuttosto un 1.° rivolto armonioso e robusto, che un 2.° snervato.

(c) La 7.ª passa sulla 5.ª senza lasciare desiderio alcuno della sua risoluzione perchè il fondamentale sostiene sì l'una che l'altra dissonanza.

(d) La risoluzione del basso sta nel contralto, e quella del contralto manca; ma la triade di risoluzione la lascia concepire, nè l'orecchio sente la mancanza della 5.ª su cui dovrebbe risolvere il MI ♭ del contralto.

(e) La 9.ª di producente passa sulla 7.ª senza lasciare desiderio della sua risoluzione nella guisa stessa della 7.ª precedente.

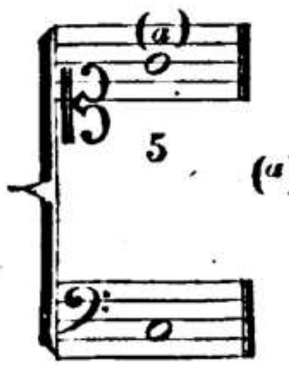
(f) La 2.ª sul 3.° rivolto di 7.ª è il fondamentale istesso, per cui sarà in libertà di percuotere il basso anche di posta.



ARTICOLO IX.

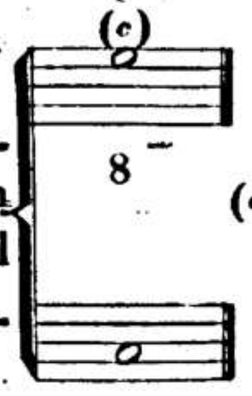
N.° 34.

TRIADE TONICA.



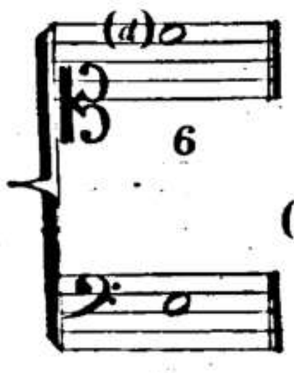
(a) La 5.ª può aver luogo in principio e nel corso della composizione, ma non in fine.

(b) La 3.ª maggiore e minore sta bene nel principio, nel mezzo e nel fine della composizione.



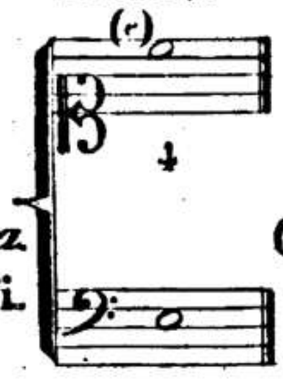
(c) L' 8.ª sta bene nel principio, mezzo e fine, e particolarmente nelle cadenze finali.

1.° RIV:



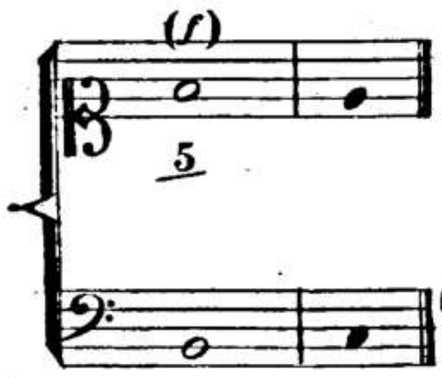
(d) La 6.ª sta ottimamente nel mezzo, ma non nel principio, e fine della composizione.

2.° RIV:



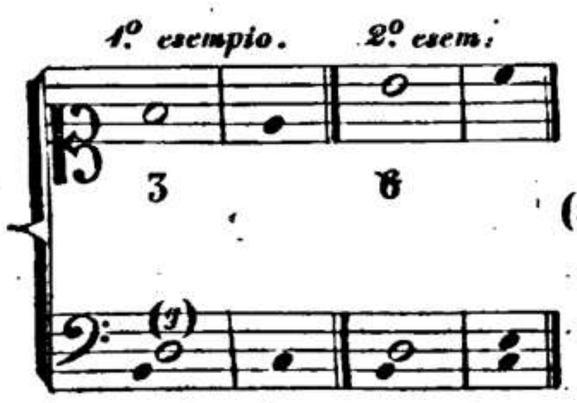
(e) La 4.ª non avrà luogo nè in principio nè in fine, ma bensì nel corso della composizione.

TRIADE APPARENTE DIATONICA.



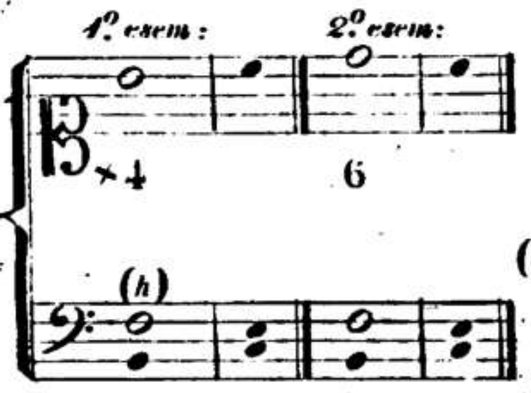
(f) La 5.ª per la sua dolcezza sta non men bene preparata che di posta.

1.° RIV:



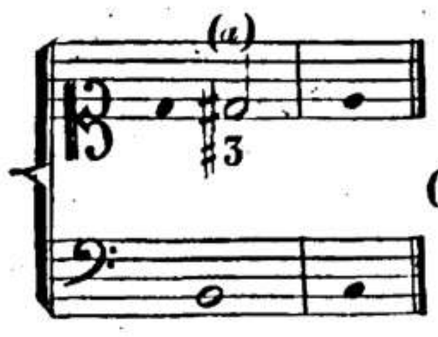
(g) Il 1.° esempio di questi rivolti suppone la 8.ª, o sia fondamentale, ed il secondo esempio sottintende la 3.ª

2.° RIV:



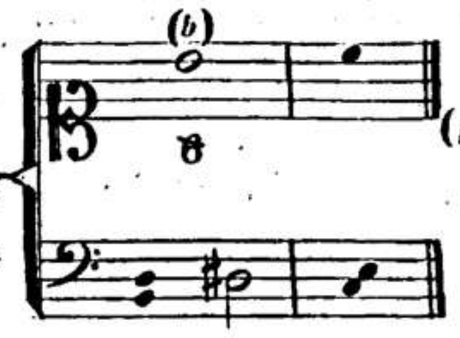
(h) Il 1.° esempio presenta il fondamentale, ed il secondo lo sottintende.

TRIADE APPARENTE SCOMPOSTA.



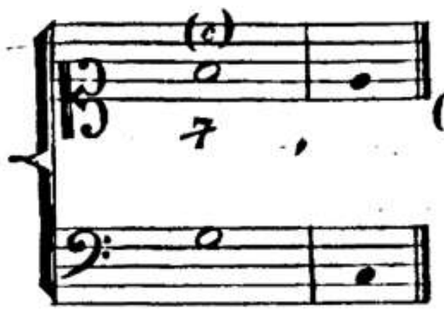
(a) Convien sottintendere la 5ª per dar luogo alla 3ª scomposta.

1º RIV:



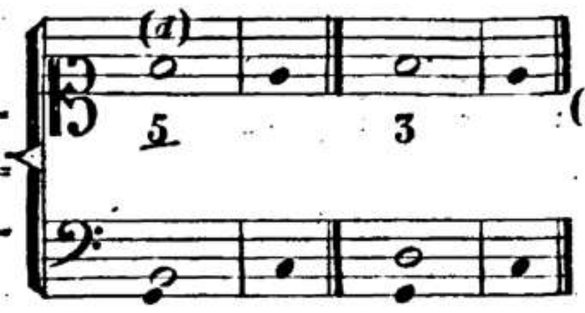
(b) Si ommette la 3ª per dar luogo alla 6ª., o sia fondamentale. Si ommette intieramente il 2º rivolto perchè dà una risoluzione ambigua.

7ª PRODUCENTE.



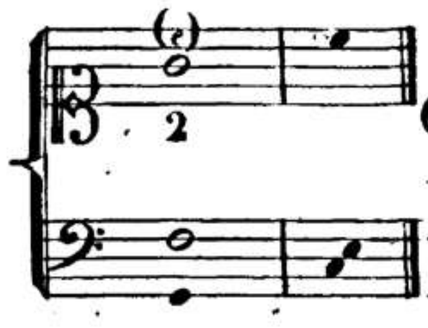
(c) La 7ª è tanto gradevole, che non abbisogna di preparazione.

1º RIV:



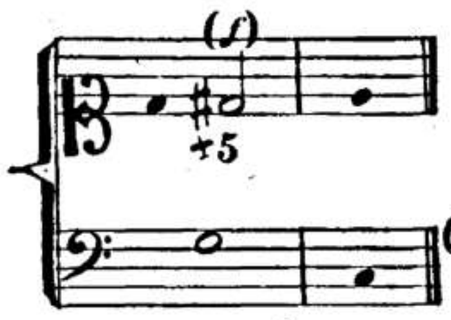
(d) Questo 1º., e 2º. rivolto si confondono col generatore e 1º rivolto della triade apparente diatonica, perchè mancano della nota generatrice.

3º RIV.



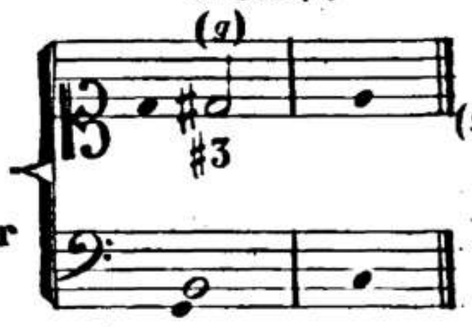
(e) Essendo la 2ª lo stesso fondamentale, essa si potrà prendere di posta, e portarla ove meglio detterà la cantilena.

TRIADE PRODUCENTE SCOMPOSTA.



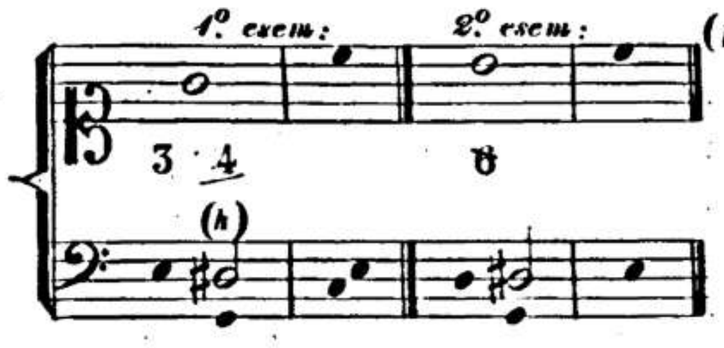
(f) Si sottintende la 5ª per dar luogo alla ×5ª.

1º RIV:



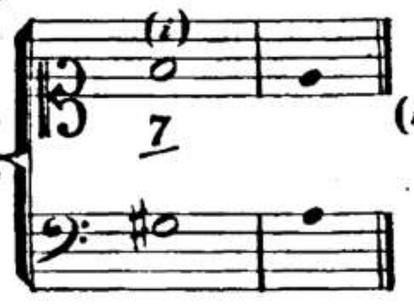
(g) Quì manca la 6ª., o nota fondamentale onde dar luogo alla 3ª. scomposta, percui questo 1º. rivolto si confonde col generatore della triade apparente scomposta

2º RIV:



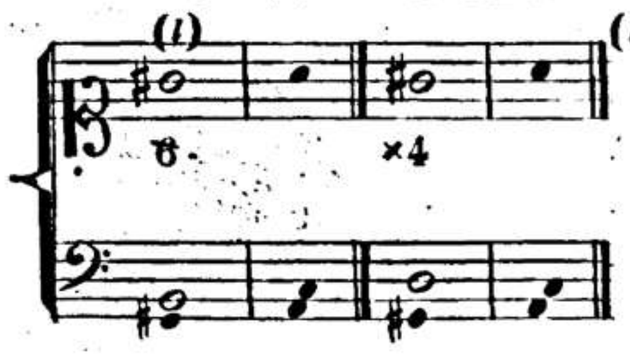
(h) Il 1º esempio di questo 2º. rivolto è praticabile qualora si prepari la 4ª.; ed il secondo esempio, mancando della nota generatrice, si confonde col 1º. rivolto della triade apparente scomposta.

SETTIMA SEMIDIATONICA.



(i) La 7ª per la sua dolcezza non abbisogna di preparazione.

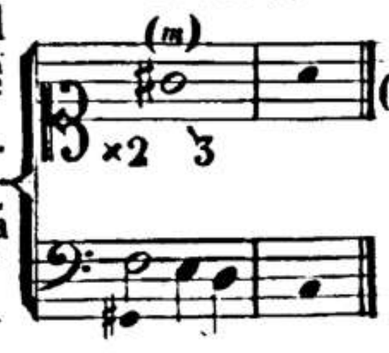
1º RIV:



(l) Il 1º. rivolto può essere confuso col 2º. della triade producente, perchè manca della 5ª. o 7ª. del fondamentale; e il 2º. susseguente col 3º. rivolto di 7., perchè gli manca la 3ª., 7ª del fondamentale.

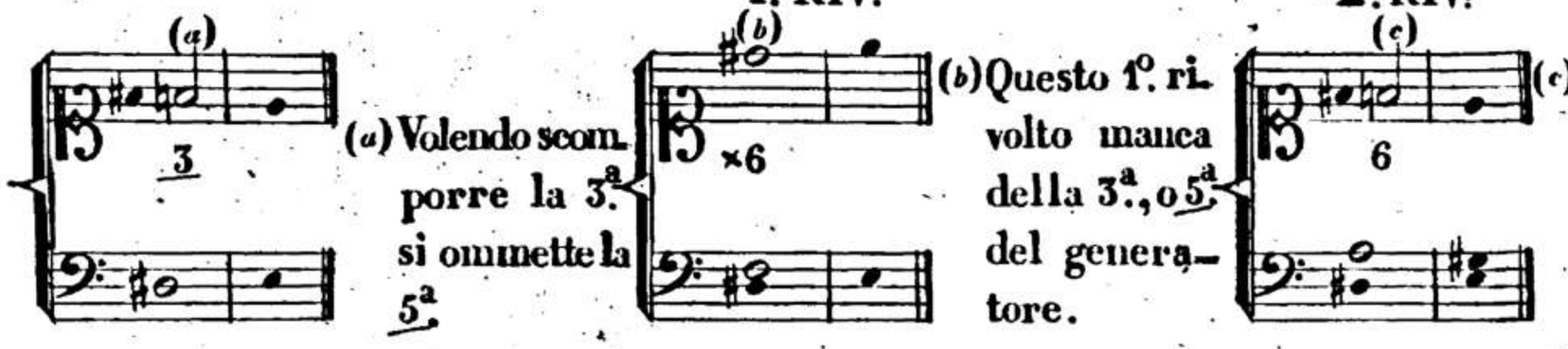
2º RIV:

3º RIV:



(m) Nel 3º. rivolto non fa duopo di preparazione, ma si dovrà evitare la sua risoluzione in 4ª.

1.° RIV: 2.° RIV:

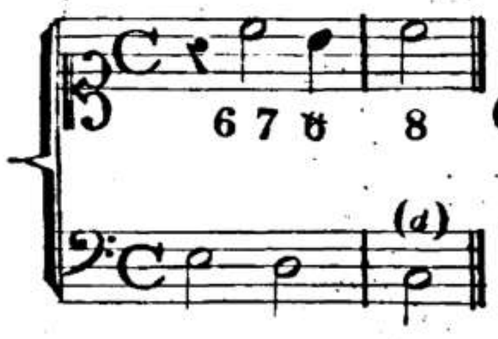


(a) Volendo scomporre la 3.ª si ommette la 5.ª

(b) Questo 1.° rivolto manca della 3.ª, o 5.ª del generatore.

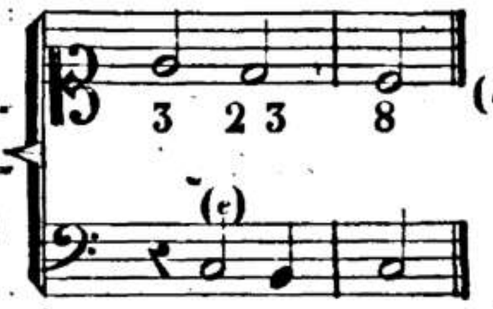
(c) Questo 2.° rivolto manca della ×4.ª, o fondamentale, nè può essere riconosciuto che all'atto della risoluzione.

1.ª ADDIZIONE.



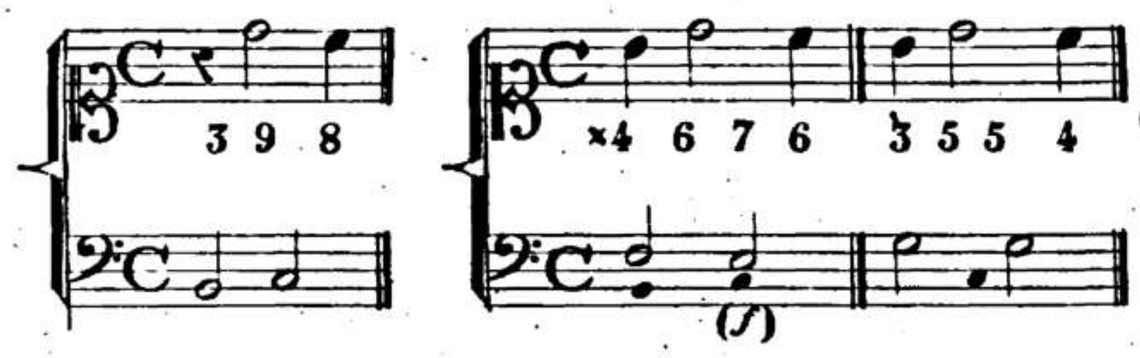
(d) Si ommettono il 1.° e 2.° rivolto, perchè mancano dè proprj fondamentali; e di urto dissonante.

3.° RIV:



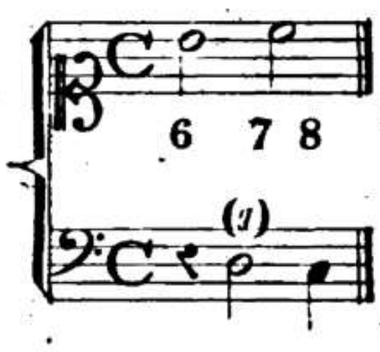
(e) Il 3.° rivolto sottintende la 4.ª e la 6.ª, per ritenere la 2.ª, o diciamo il fondamentale.

2.ª ADDIZIONE. 1.° RIV: 2.° RIV:



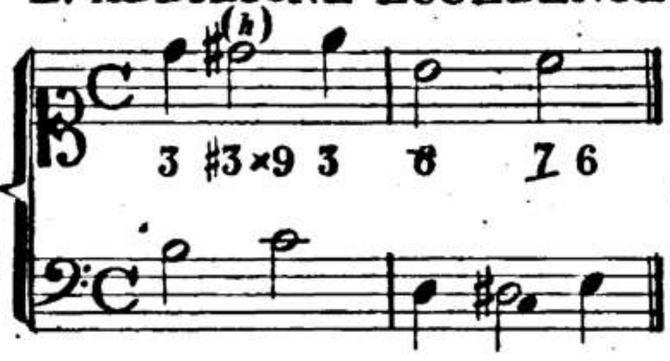
(f) Quantunque il 1.° e 2.° rivolto manchino dè proprj fondamentali, nulladimeno l'accordo di preparazione è troppo marcato per non rimanere in dubbio sì dell'uno che dell'altro.

4.° RIV:



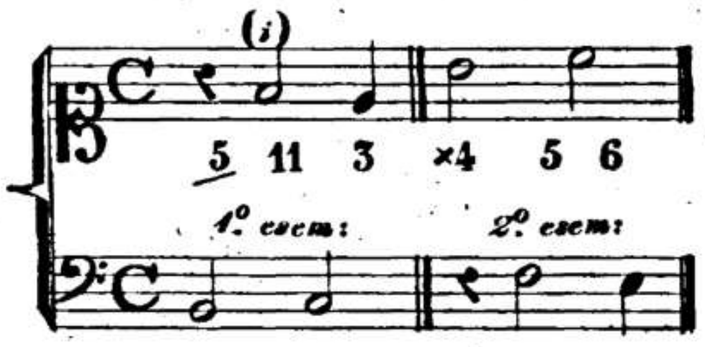
(g) Il 4.° rivolto non lascia veruna indecisione, perchè è composto della dissonanza e del generatore.

2.ª ADDIZIONE ECCEDENTE.



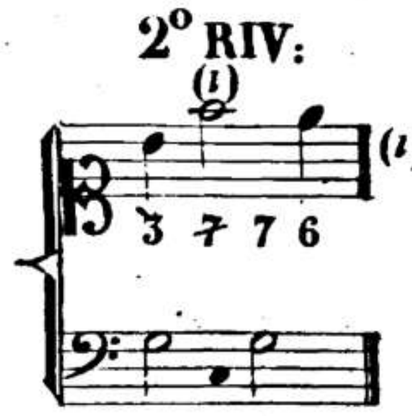
(h) La ×9.ª sì nel fondamentale che nel 4.° rivolto non ammette dubbio.

3.ª ADDIZIONE.



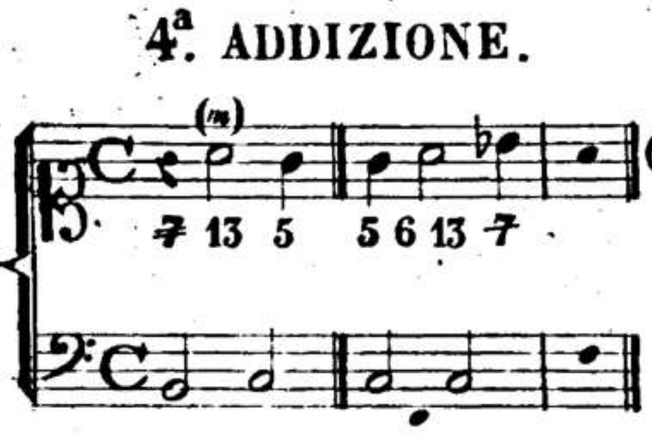
(i) Non mancando il fondamentale nei due precedenti esempi, ed essendo preparata la dissonanza dall'accordo costituente il modo, vengono con ciò immediatamente riconosciuti per un generatore ed un 5.° rivolto di 11.ª

2.° RIV:



(l) L'accordo di preparazione fa bastantemente conoscere che la percussione è sul 2.° rivolto di 11.ª

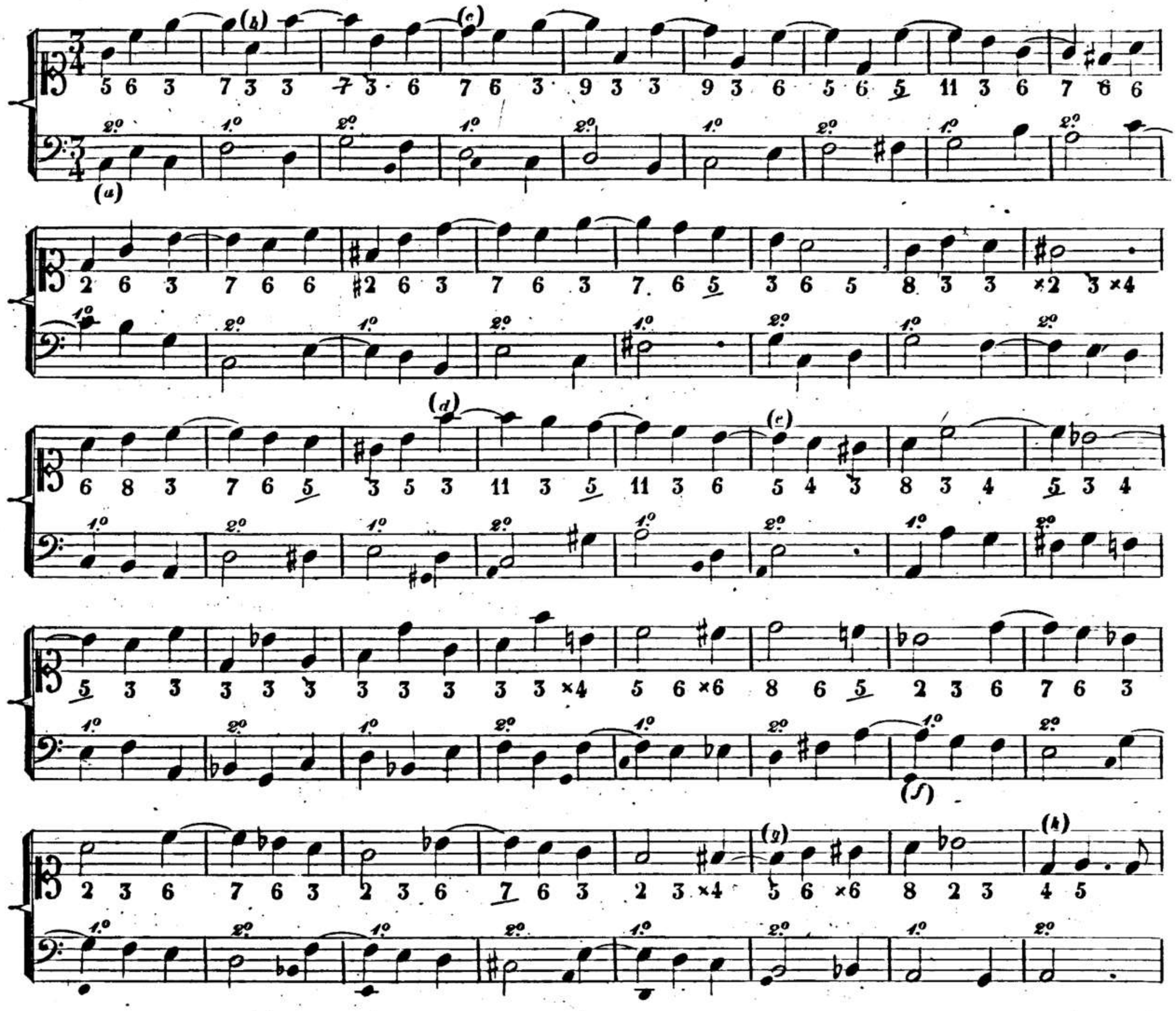
4.ª ADDIZIONE.



(m) La 13.ª per la ragione tante volte ripetuta è immediatamente riconosciuta, e si pratica così ascendendo che discendendo sul suo generatore.

00039145

N.° 35.



(a) Dovendosi trovare la cadenza ritmica sul primo tempo, e non sul secondo, questa frase comincia nel 2.° tempo ritmico, e non nel 1.°

(b) Il salto sulla 3.ª in luogo della risoluzione, lascia che l'orecchio la sottintenda, il che conviene a due parti, ove manca l'armonia.

(c) In seguito all'accordo costituente, questo è un primo rivolto di 9.ª

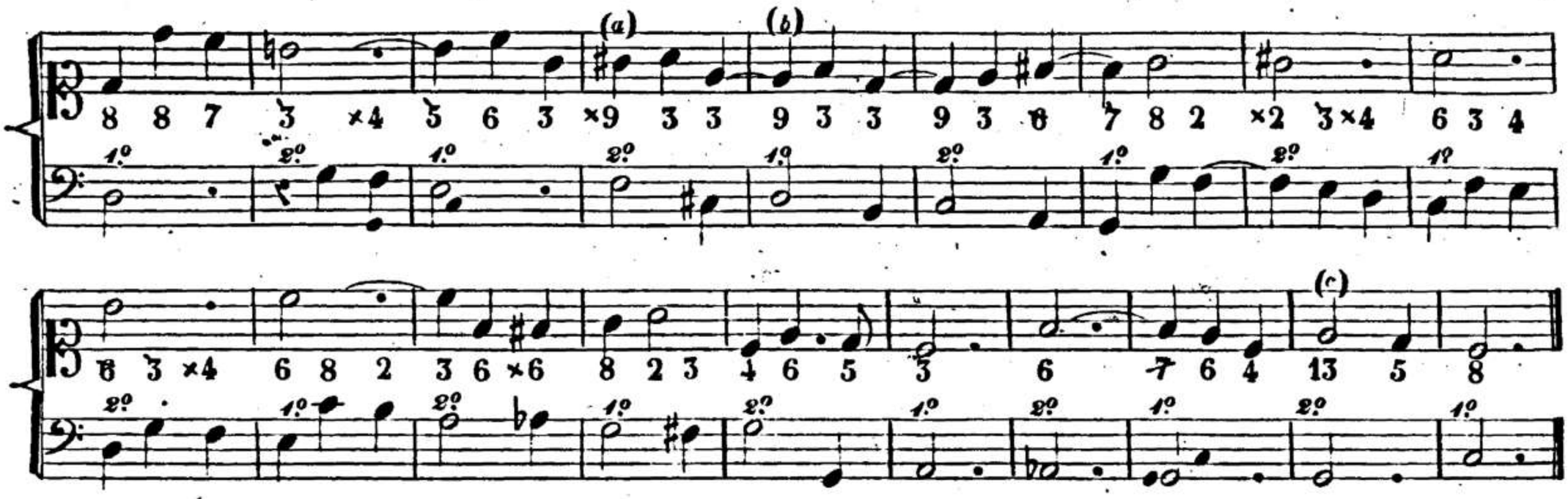
(d) Il salto di 5.ª sarà facile e grato qualora si trovi sull'accordo che costituisce il modo; e in forza di questo la dissonanza che percuote sull'accordo successivo sarà un 1.° rivolto di 13.ª

(e) Dalla risoluzione della dissonanza in 4.ª, o $\frac{6}{4}$ si vede che questo è un 2.° rivolto di 9.ª

(f) L'accordo antecedente dà a conoscere che la dissonanza è un 4.° rivolto di 9.ª

(g) In ragione del precedente accordo costitutivo, questa fievole dissonanza sarà un 1.° rivolto di 7.ª

(h) La 4.ª può prendersi di posta sulla producente quando sia per preparare una cadenza.



(a) Questa dissonanza non può essere che una ×9ª. risolvente in 3ª.

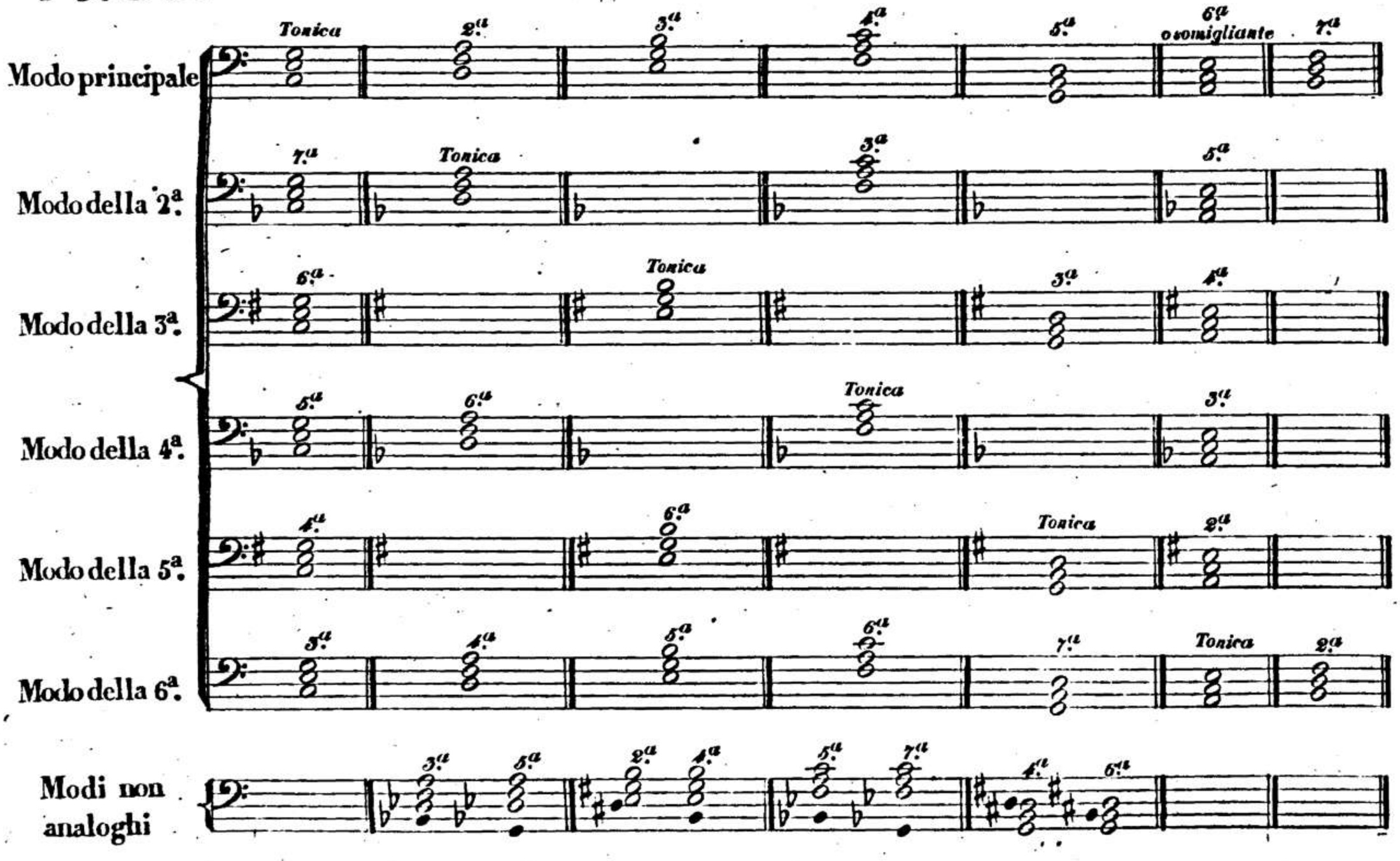
(b) Questa e la seguente sono none maggiori ascendenti alla 3ª.

(c) Il *MI* precedente è ricevuto come preparazione della 13ª., la quale suppone la 3ª. sulla producente.

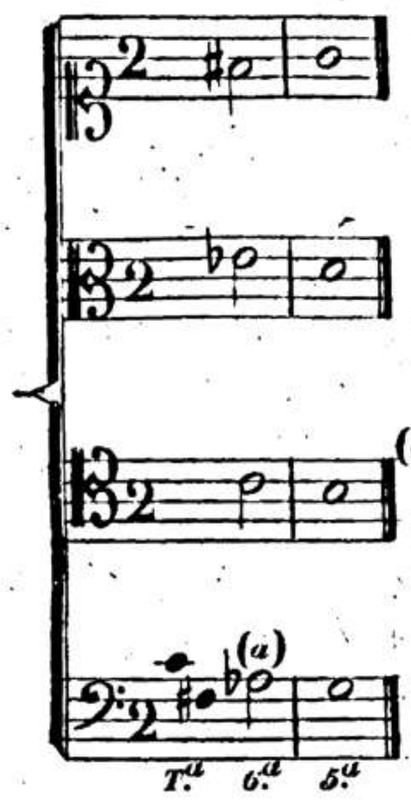
ARTICOLO X.

TAVOLA DEI GRADI FONDAMENTALI DEL MODO PRINCIPALE APPARTENENTI PIÙ. O MENO AI MODI ANALOGHI E NON ANALOGHI.

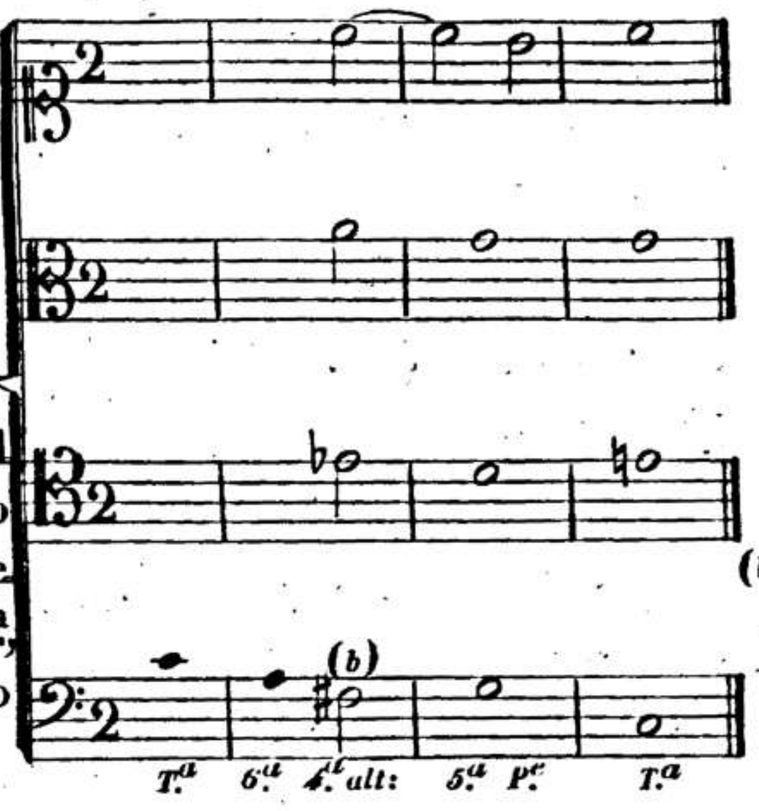
N.º 36.



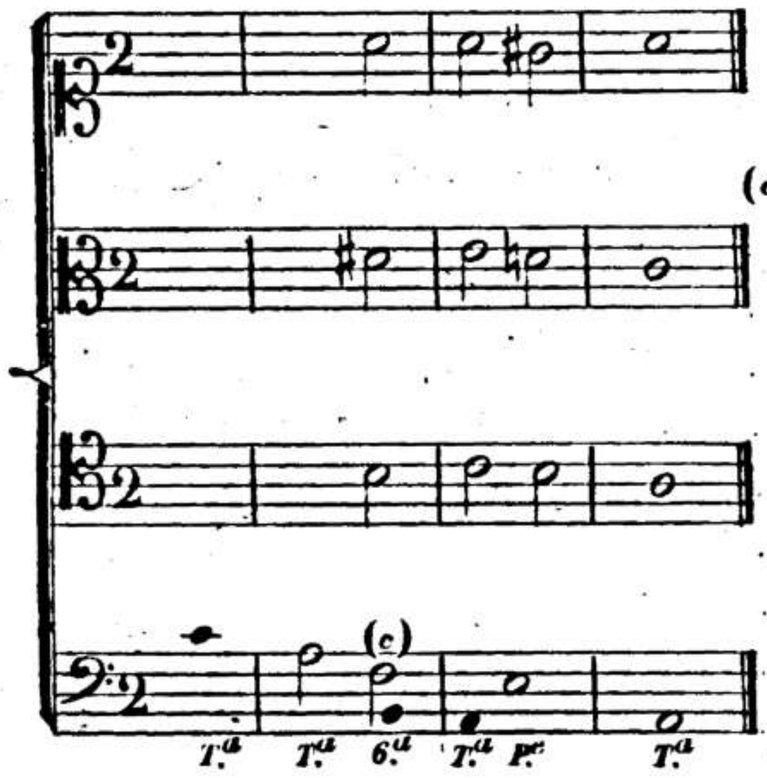
N.° 37. INGANNI SUI MOVIMENTI DI 3.za IN GIÙ.



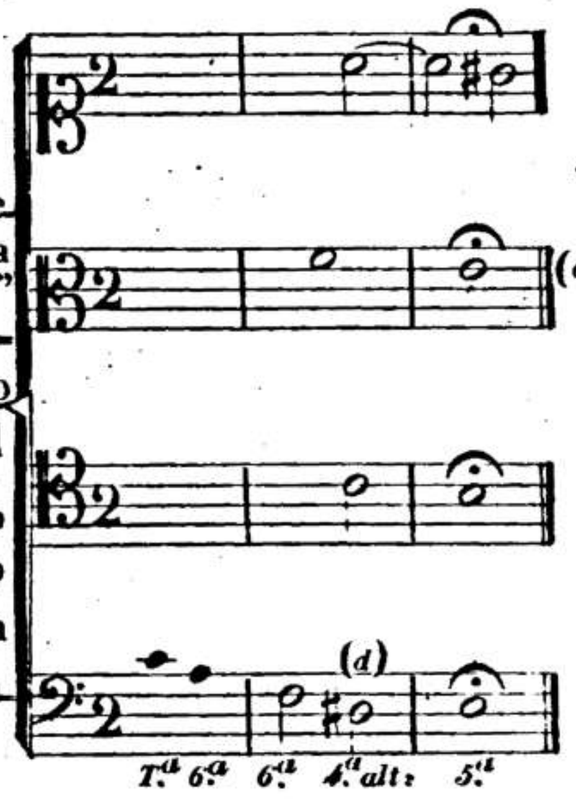
(a) La 6.ª alterata con bemolle presenta un 1.° rivolto di 4.ª alterata, il qual prepara o una posa sulla 5.ª, o una cadenza nel Modo stèsso.



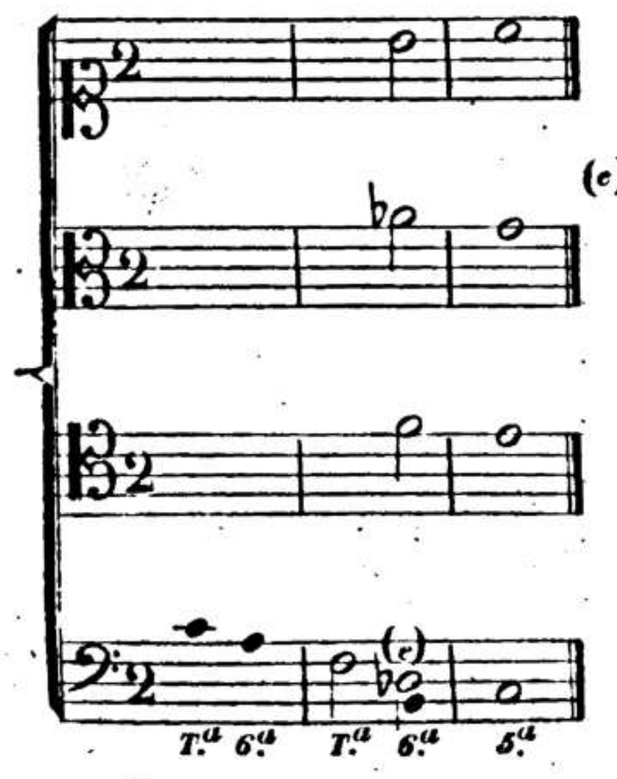
(b) La 4.ª alterata con diesis prepara o una posa sul la 5.ª, o una cadenza nel Modo stabilito.



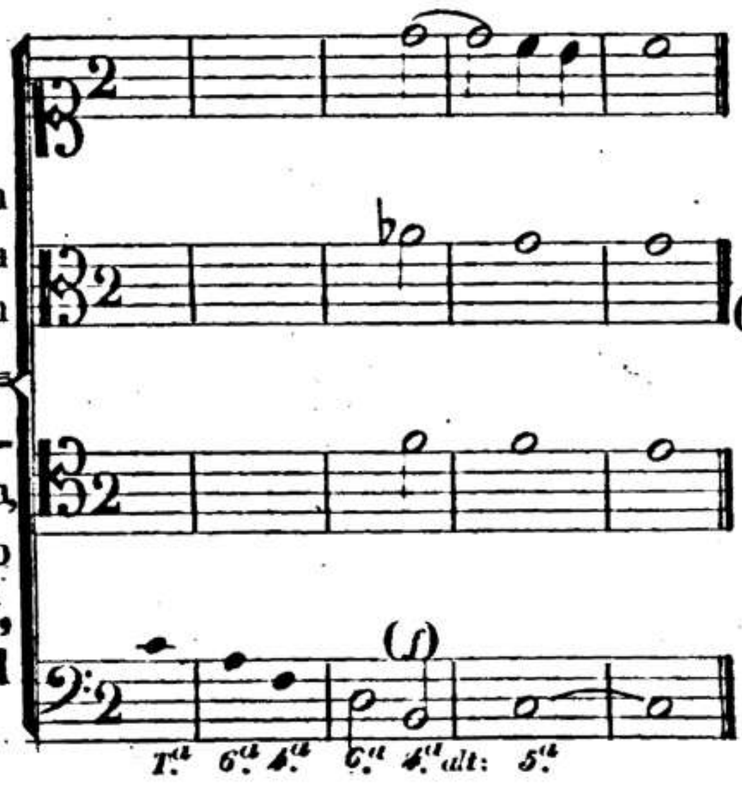
(c) La 4.ª muta la sua denominazione in 6.ª, attesochè appartiene, come 1.° rivolto alla 4.ª alterata del Modo somigliante, su cui prepara o una posa sulla 5.ª, o una cadenza.



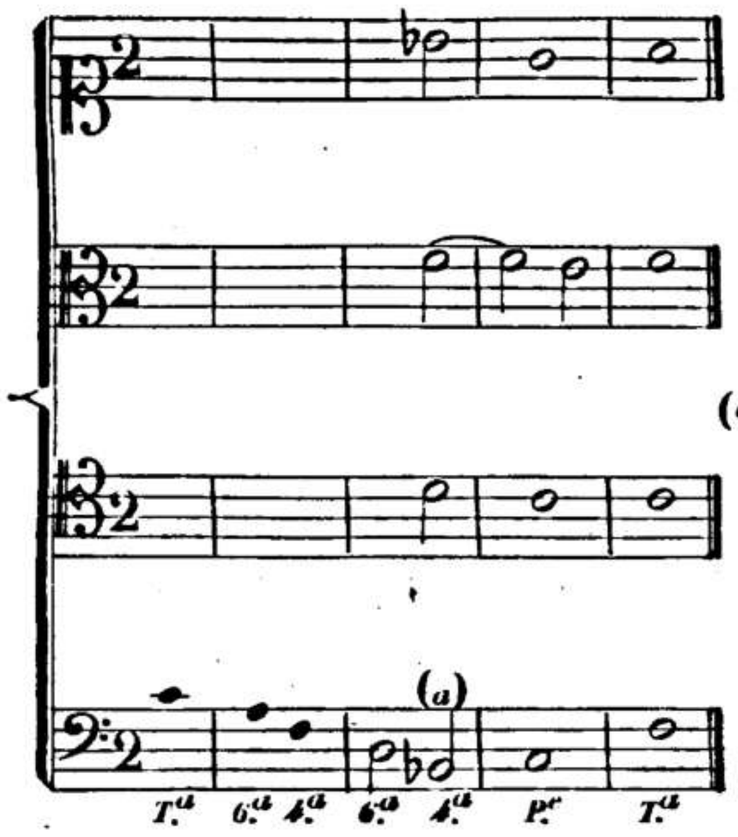
(d) La 2.ª alterata con diesis muta la propria denominazione in 4.ª alterata, con cui prepara o una posa sulla 5.ª, o una cadenza nel Modo somigliante.



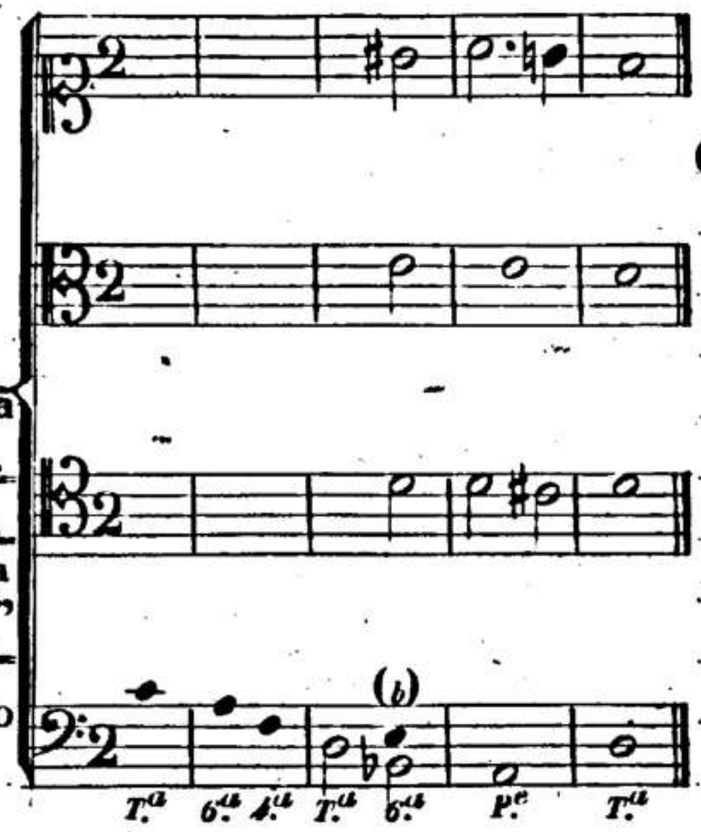
(e) La 2.ª alterata con bemolle cangia la denominazione in 6.ª minore, e rappresenta un 1.° rivolto di 4.ª alterata, con cui prepara o una posa sulla 5.ª, o una cadenza al Modo della 4.ª.



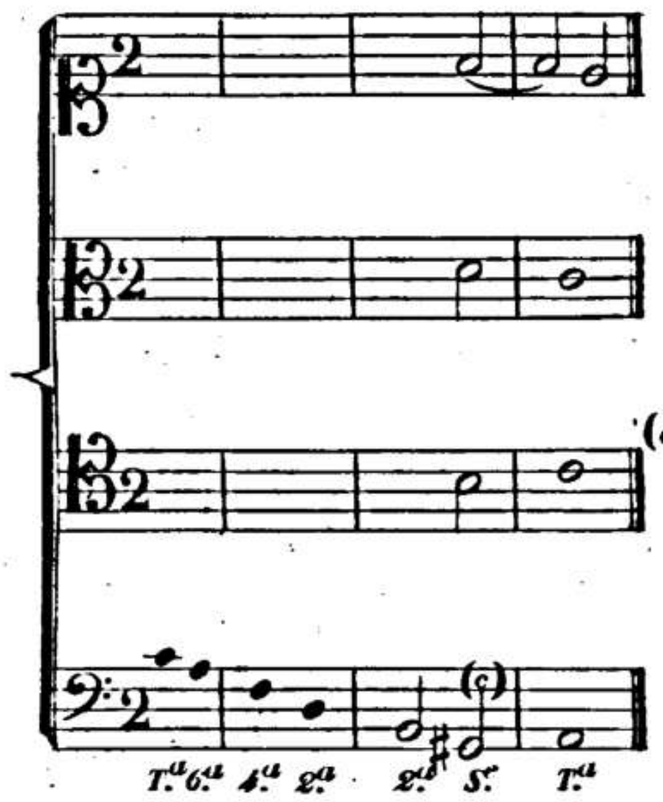
(f) La 7.ª cangia la propria denominazione in quella di 4.ª alterata, o per preparare una posa sulla 5.ª, o per far cadenza nel Modo della 4.ª.



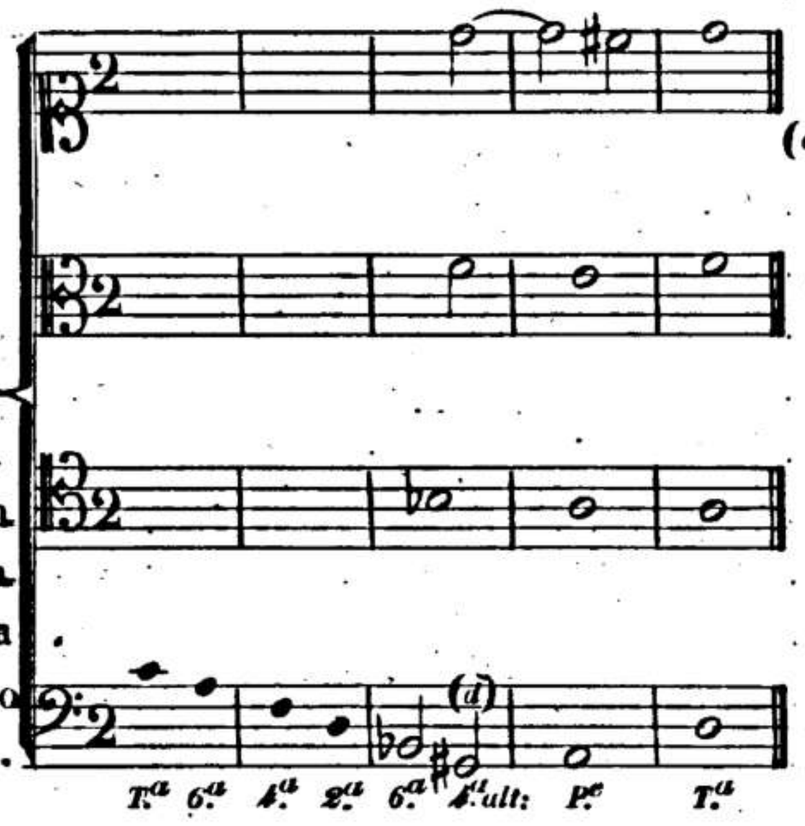
(a) La 7.ª alterata con bemolle acquista la denominazione di 4.ª, e prepara la cadenza nel modo della 4.ª.



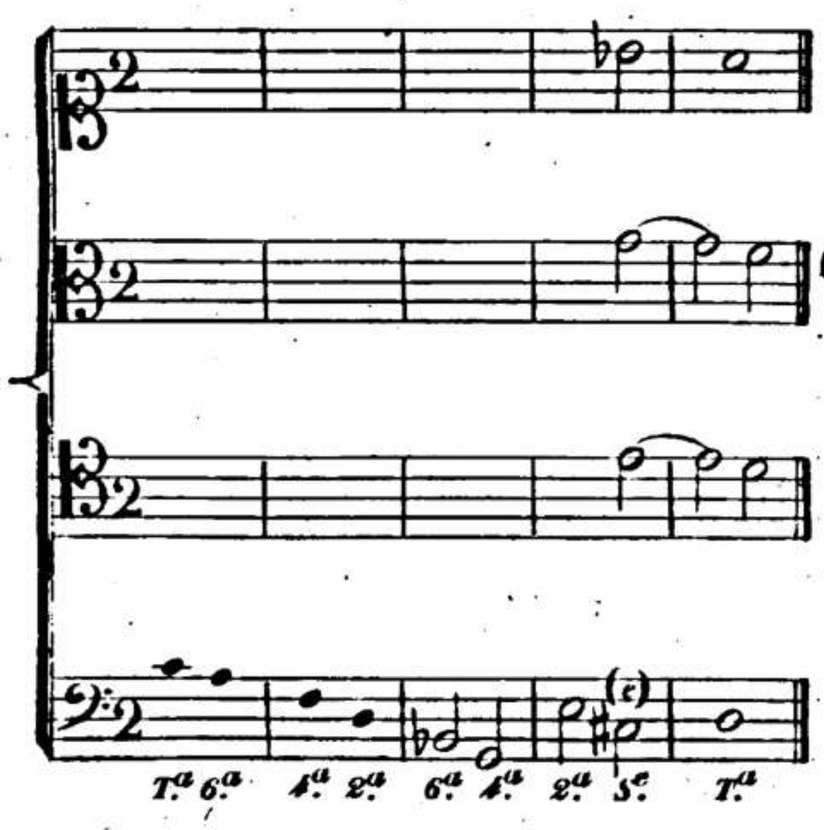
(b) La 7.ª alterata dál bemolle muta la propria denominazione in 6.ª minore, e rappresenta un 2º. rivolto di 2.ª scomposta, con cui prepara o una posa sulla 5.ª, o una cadenza nel modo della 2.ª.



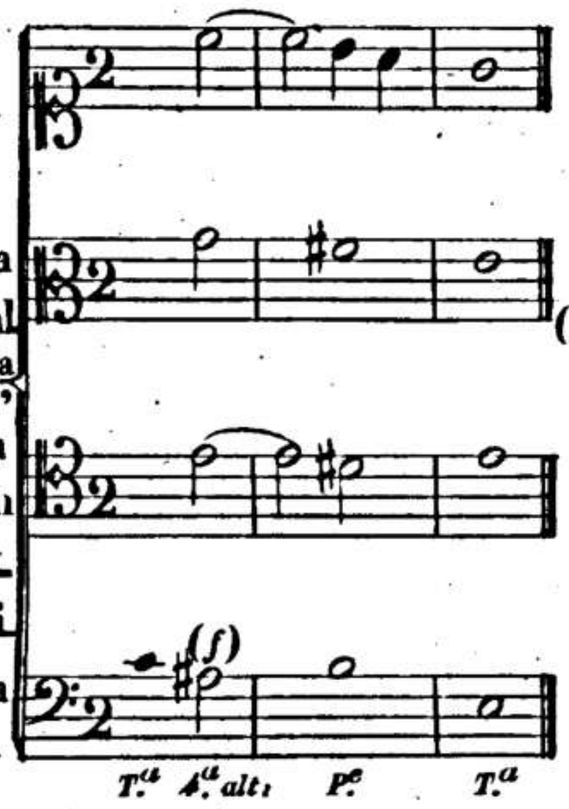
(c) La 5.ª alterata dal diesis prende la denominazione di nota sensibile del modo somigliante.



(d) La 5.ª alterata dal diesis, e preceduta dalla 7.ª alterata dal bemolle, muta la propria denominazione in 4.ª alterata, o per posare sulla 5.ª, o per far cadenza nel modo della seconda.

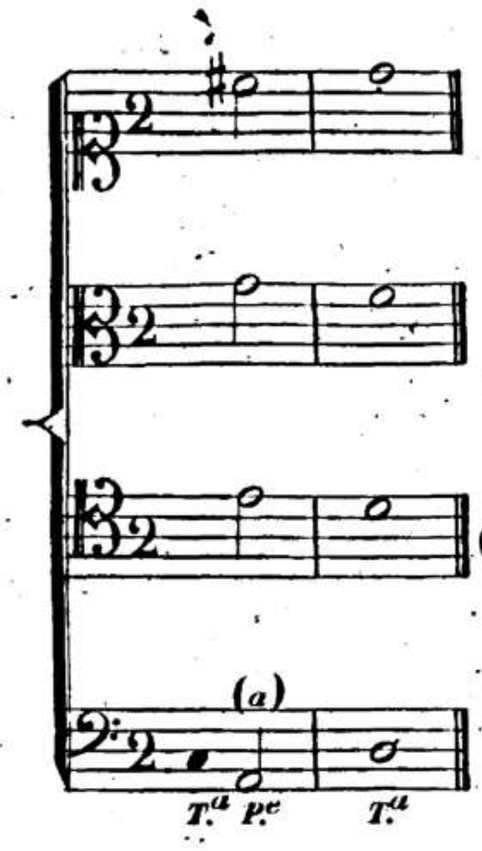


(e) La tonica alterata dal diesis, dopo l'alterazione della 7.ª, muta la propria denominazione in quella di sensibile per costituire il modo della 2.ª.

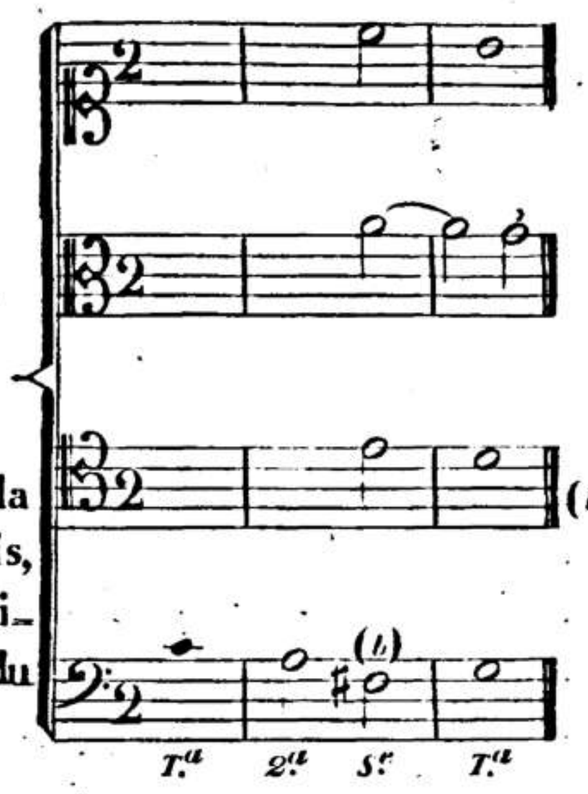


(f) La 6.ª alterata dal diesis cangia la denominazione in 4.ª alterata, o per posarsi sulla 5.ª, o per far cadenza nel modo della 3.ª.

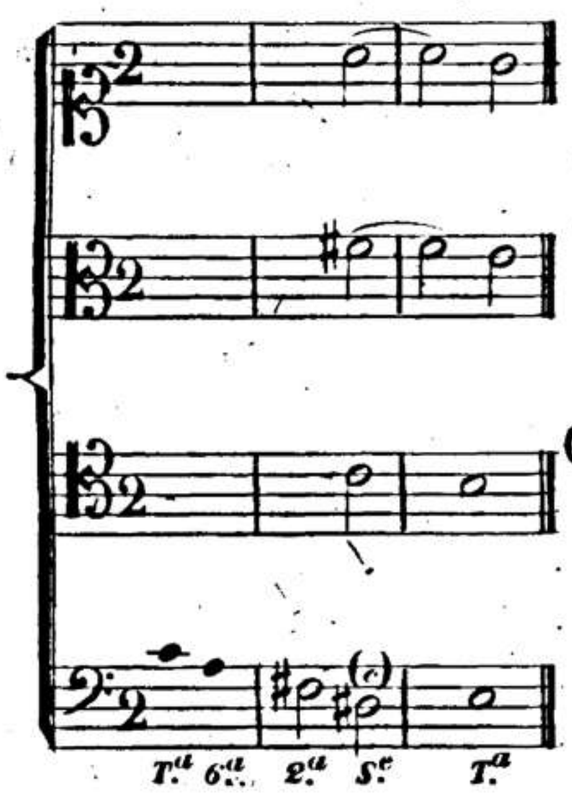
00039145



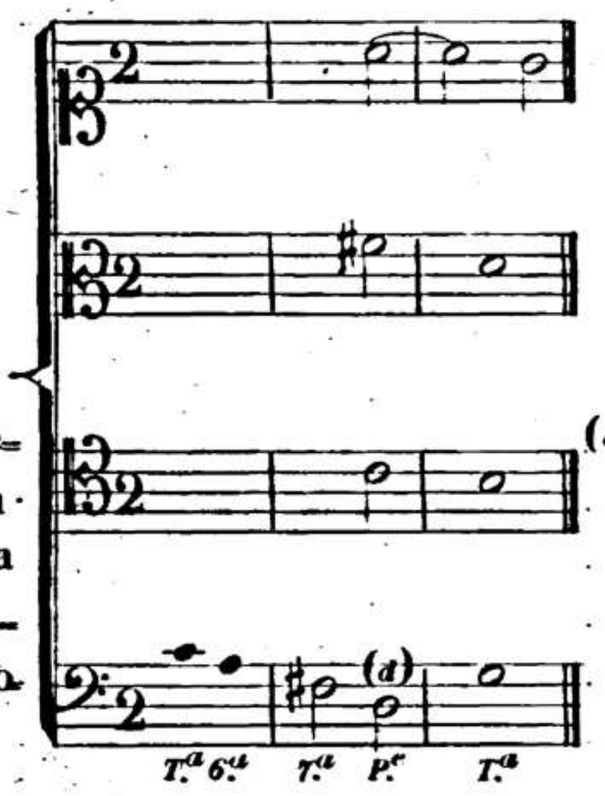
(a) Questa 6ª., a cagione della sua 3ª. alterata con diesis, muta la propria denominazione in quella di producente del modo della 2ª.



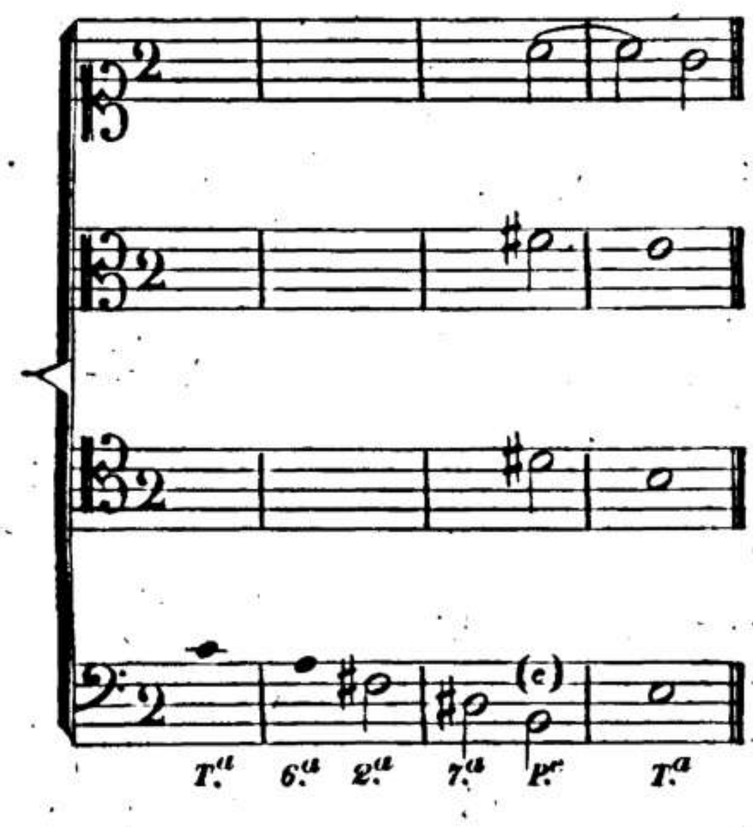
(b) La 4ª. alterata dal diesis, muta la sua denominazione in nota sensibile, costituendo in tal guisa il modo della 5ª.



(c) La 2ª. alterata dal diesis, e preceduta dalla 4ª. alterata, prende la denominazione di sensibile costituendo il modo della 3ª.

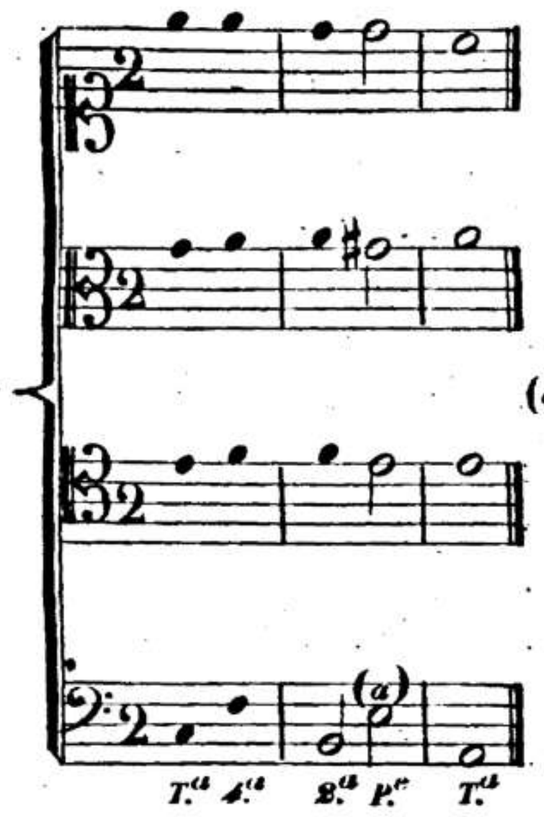


(d) La 3ª. alterata dal diesis su questo fondamentale, fa sì, che di 2ª. diviene producente del modo della 5ª.

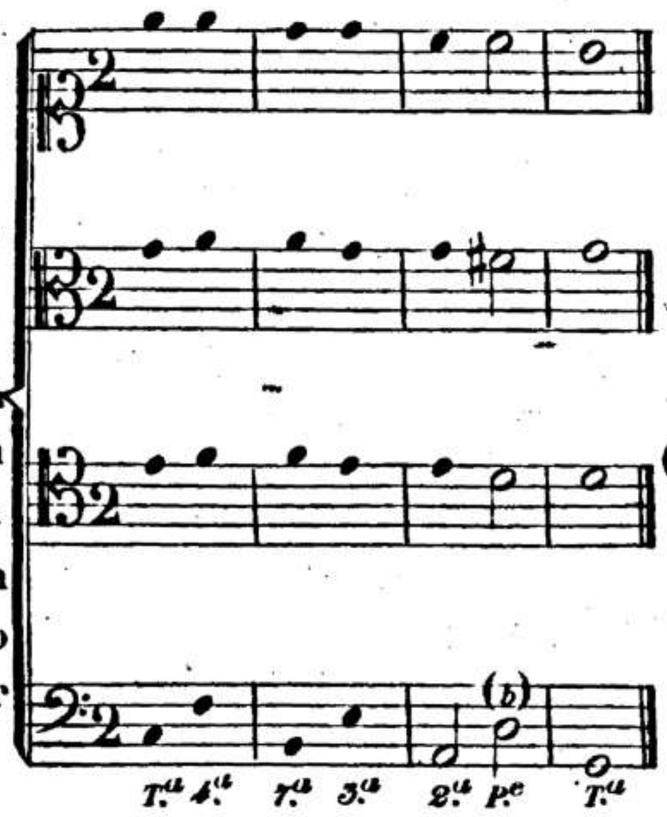


(e) L'alterazione della 3ª. e della 5ª. fanno sì che questo fondamentale lascia la denominazione di 7ª. per cangiarla in quella di producente del modo della 3ª.

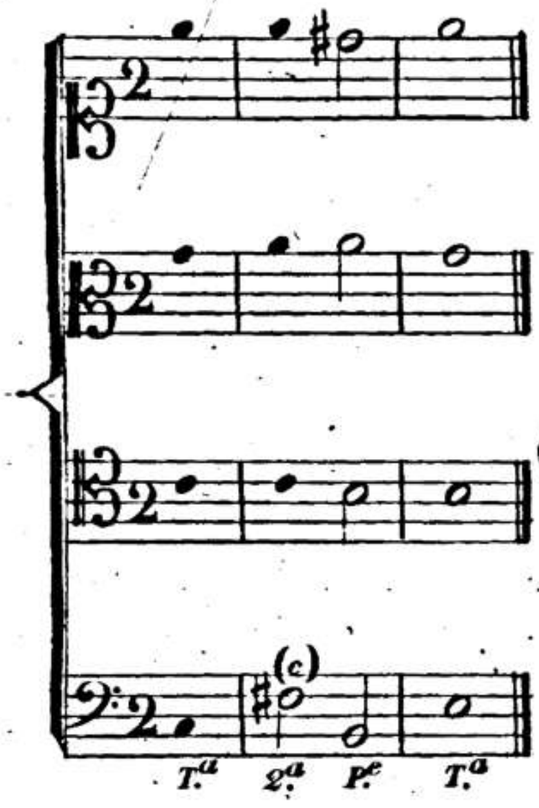
INGANNI SUI MOVIMENTI DI 4ta IN SU.



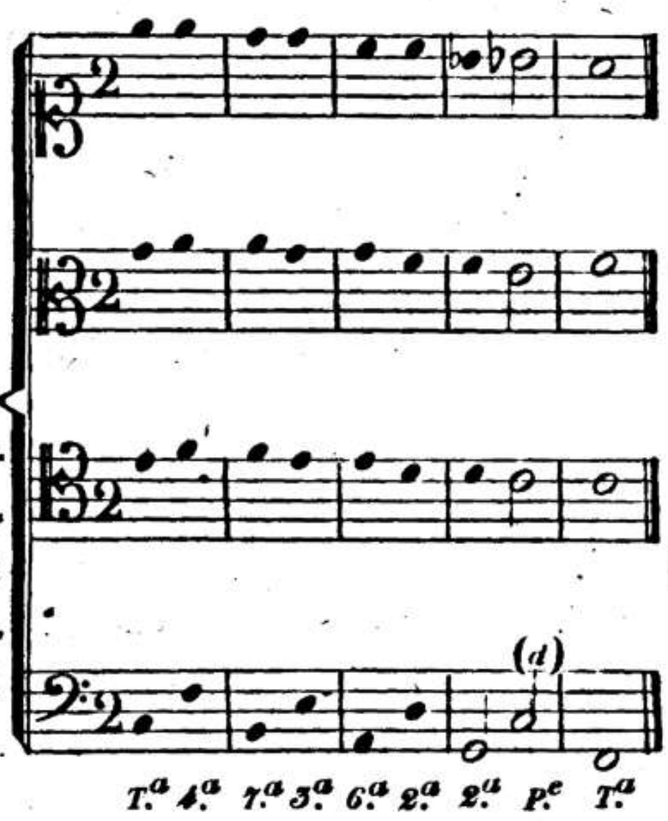
(a) La 3ª. del modo alterata con diesis nella propria 3ª. muta la sua denominazione in producente del modo somigliante per far cadenza.



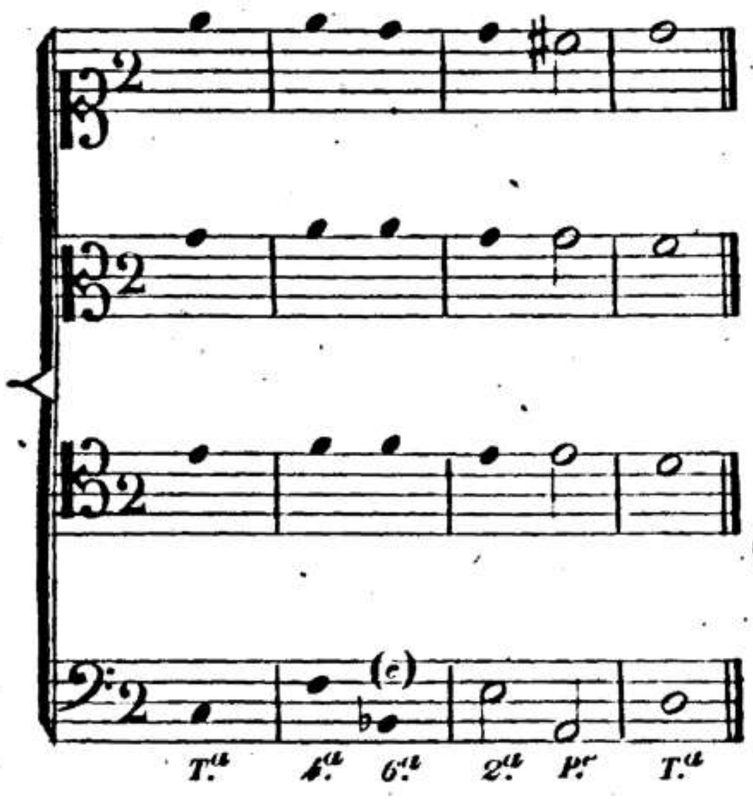
(b) La 2ª. del modo alterando la sua 3ª. con diesis cambia la propria denominazione in producente per far cadenza.



(c) La 4ª. alterata con diesis prende la denominazione di 2ª., e fa strada alla producente per far cadenza nel modo della 3ª.

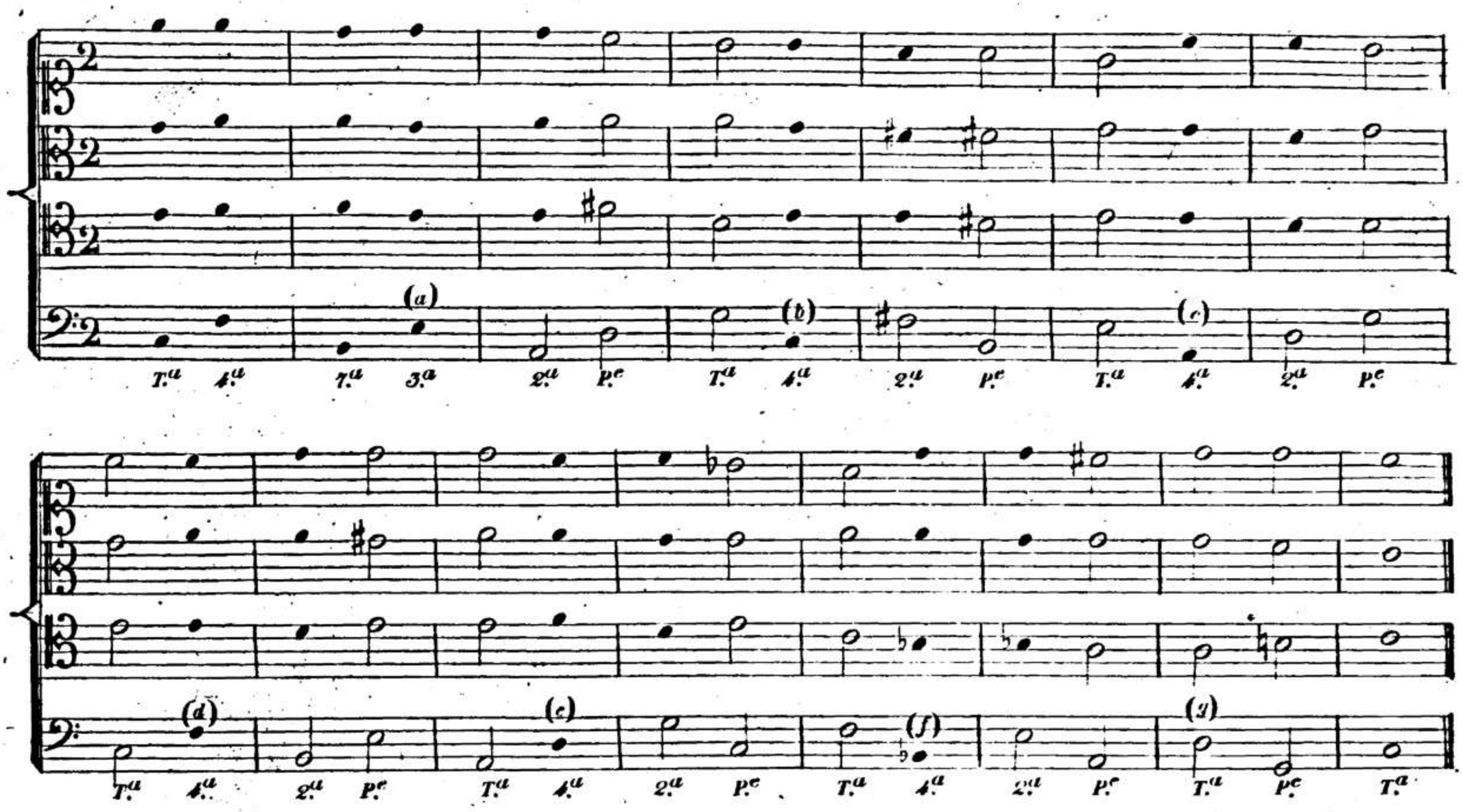


(d) La tonica divien producente per far cadenza nel modo della 4ª.



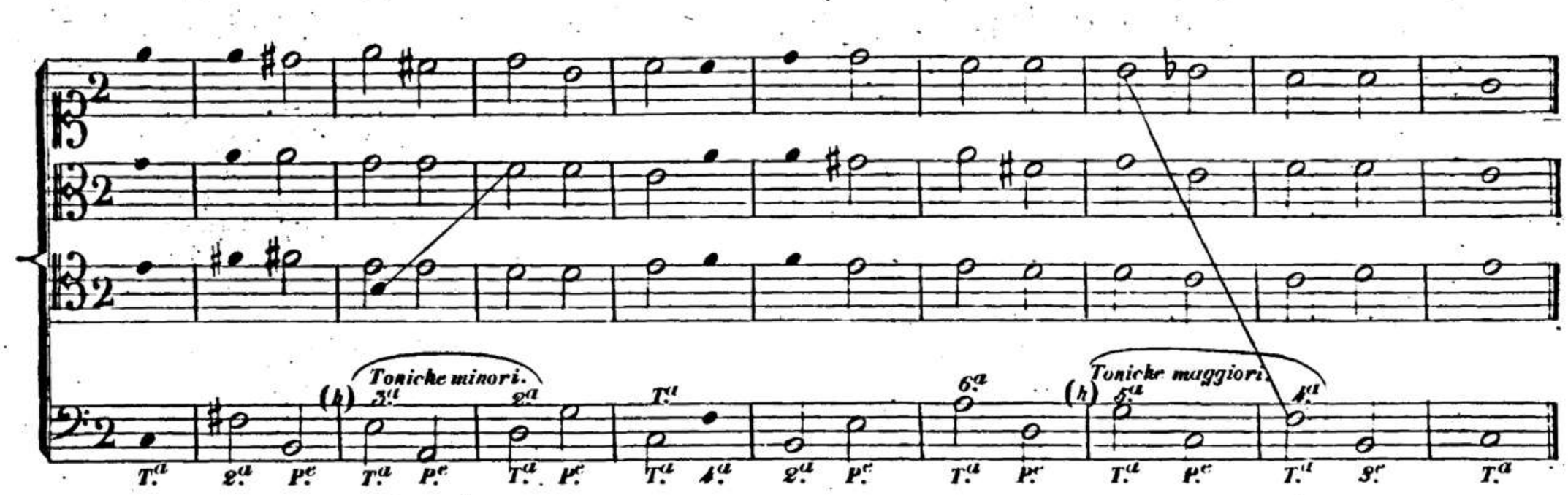
(e) La 7ª. alterata con bemolle nel mutare la denominazione in 6ª. conduce alla cadenza nel modo della 2ª.

INGANNI O MODULAZIONI AI 5 MODI ANALOGHI SULLO STESSO MOVIMENTO.



(*a*) La via sicura di modulare senza lasciar cattive relazioni all'udito è di far precedere all' accordo di 2ª., che sempre è inclinato sulla producente, un accordo comune al Modo antecedente ed al susseguente, come prova questo fondamentale che è 3ª. del modo 1º., e 6º. del susseguente. Lo stesso si avverta alle lettere *b, c, d, e, f, g.*

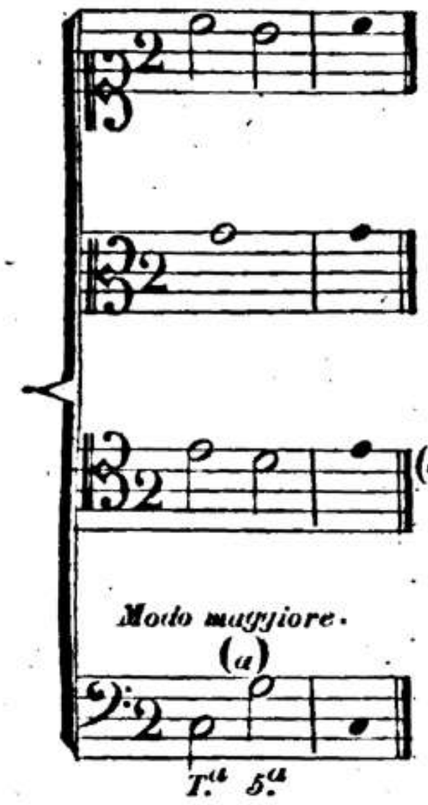
ALTRI INGANNI O MODULAZIONI AI MODI ANALOGHI SULLO STESSO MOVIMENTO.



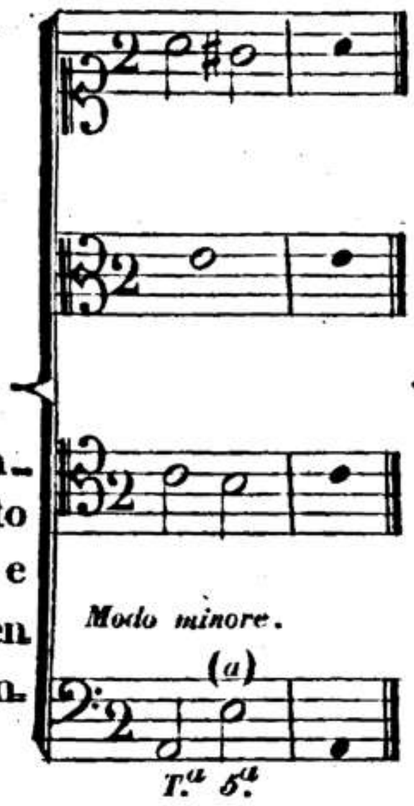
(*h*) Queste due toniche minori non frammezzate da altro accordo che dalla producente, come pure le due toniche maggiori alla lettera *b* presentano una modulazione di 2ª. specie, la quale, purchè vada di sfuggita, non lascia tempo all'udito nè di concepire una nuova impressione, nè di perdere la già concepita.

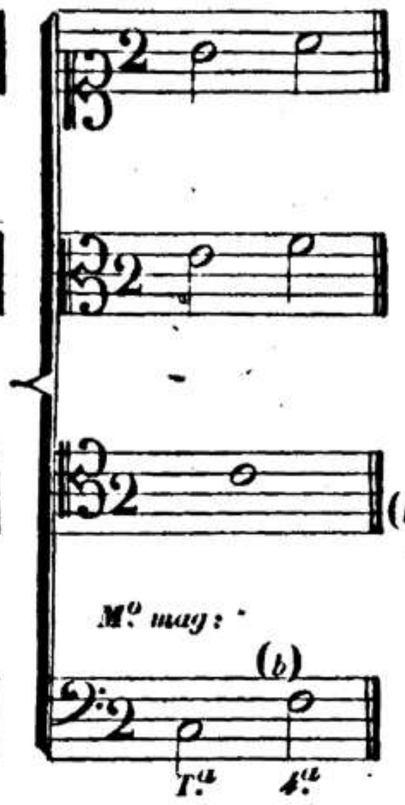
N.° 38.

COLLEGAMENTO DELLA TRIADE TONICA COLLE TRIADI DEL MODO MAGGIORE E MINORE.

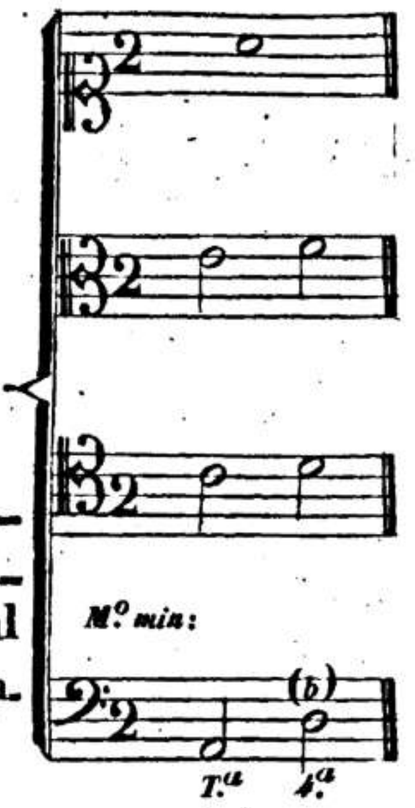


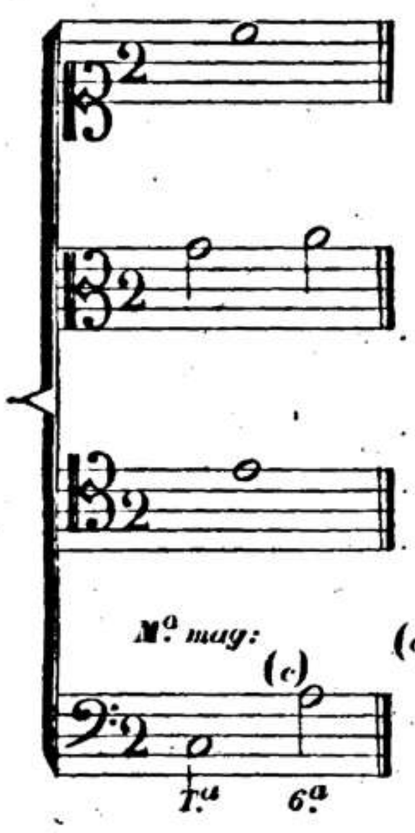
(a) Collegamento ricercato dall'udito, e che fa presentire la cadenza.



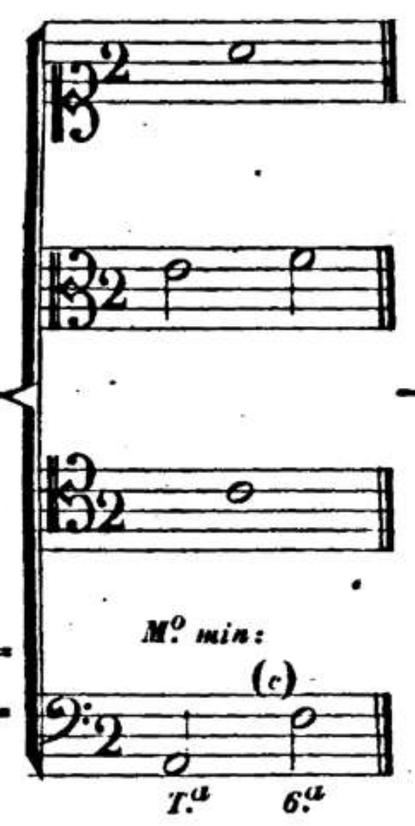


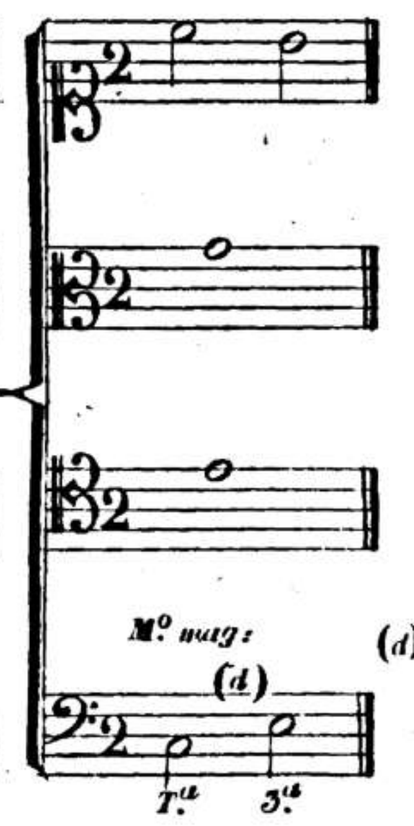
(b) Collegamento egualmente gradito sul moto della cadenza.



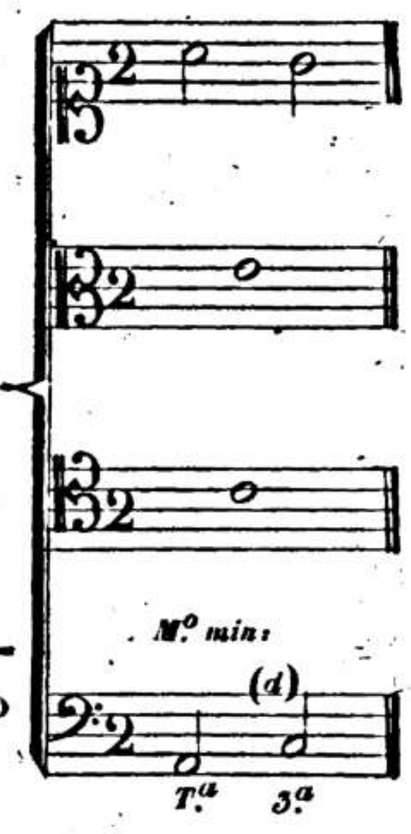


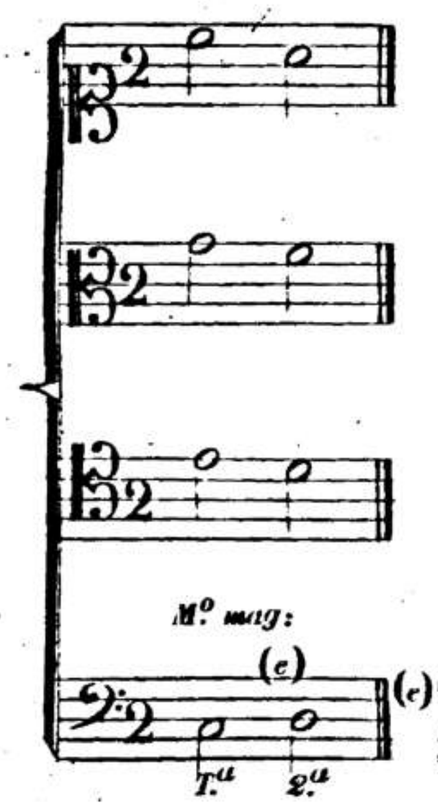
(c) Collegamento di uso comune.



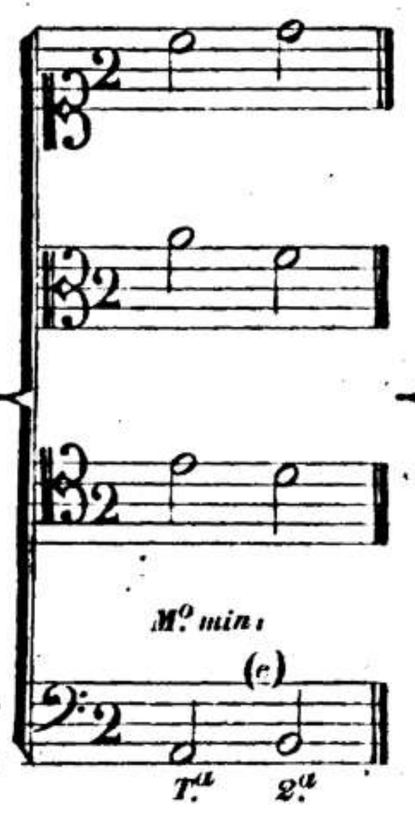


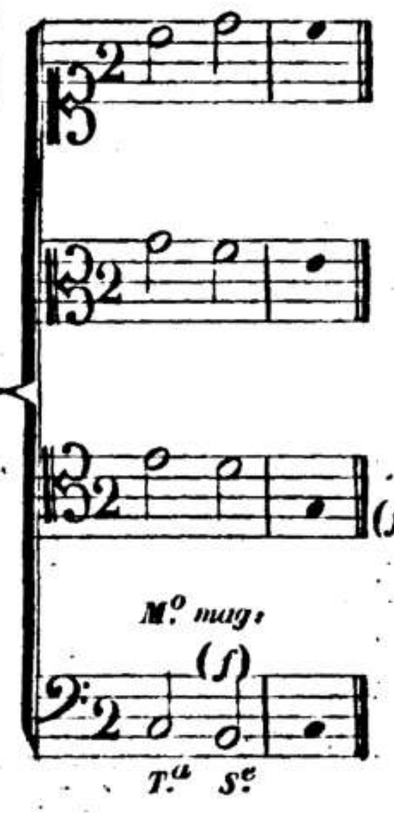
(d) Collegamento di poco uso.



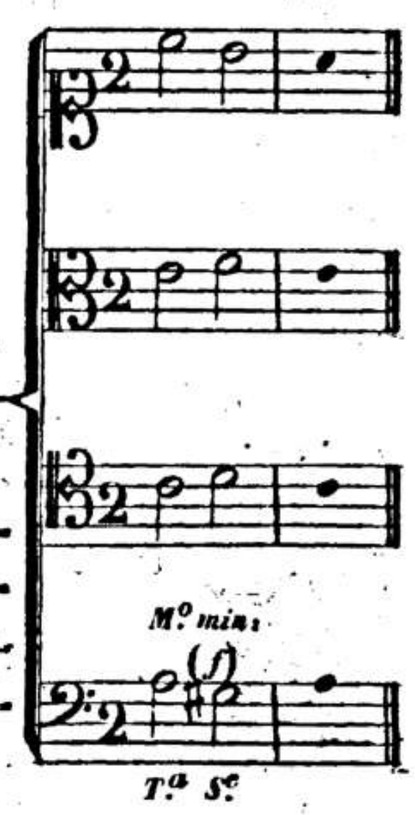


(e) Collegamento frequente.

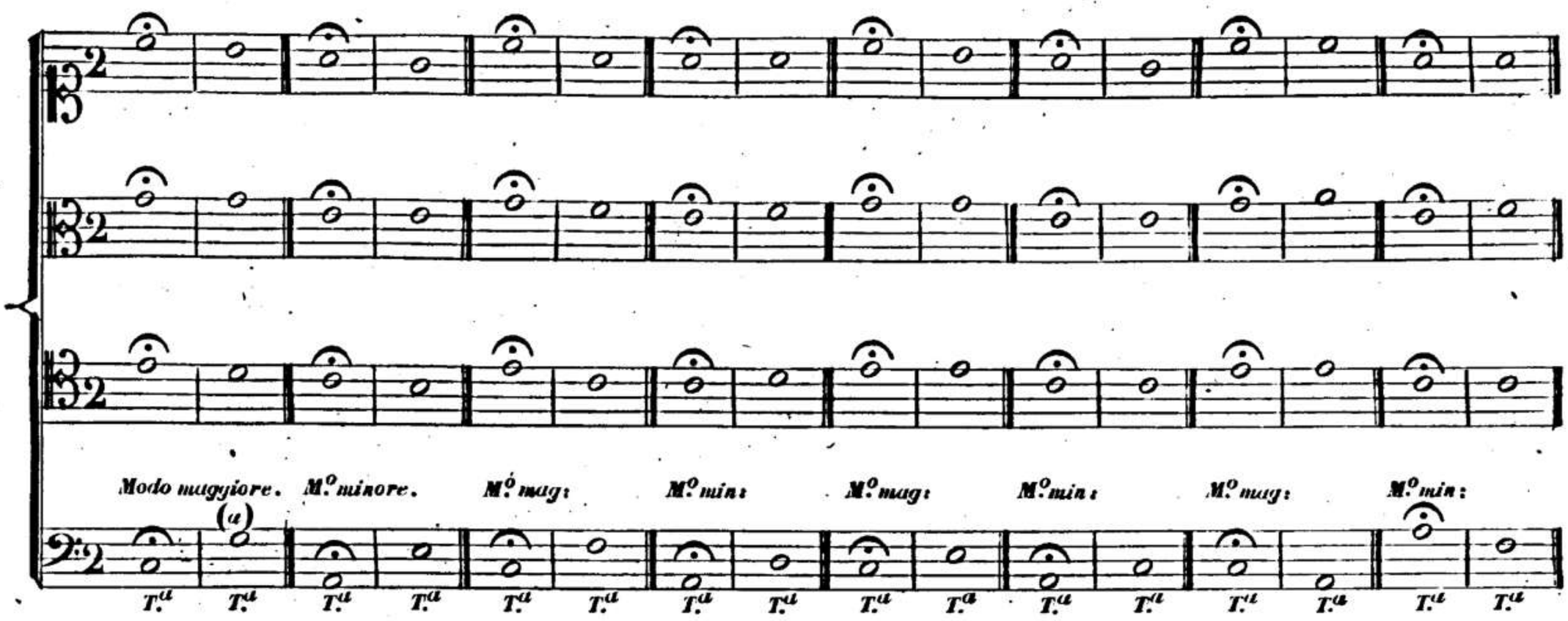




(f) Collegamento che annunzia la costituzione del modo.

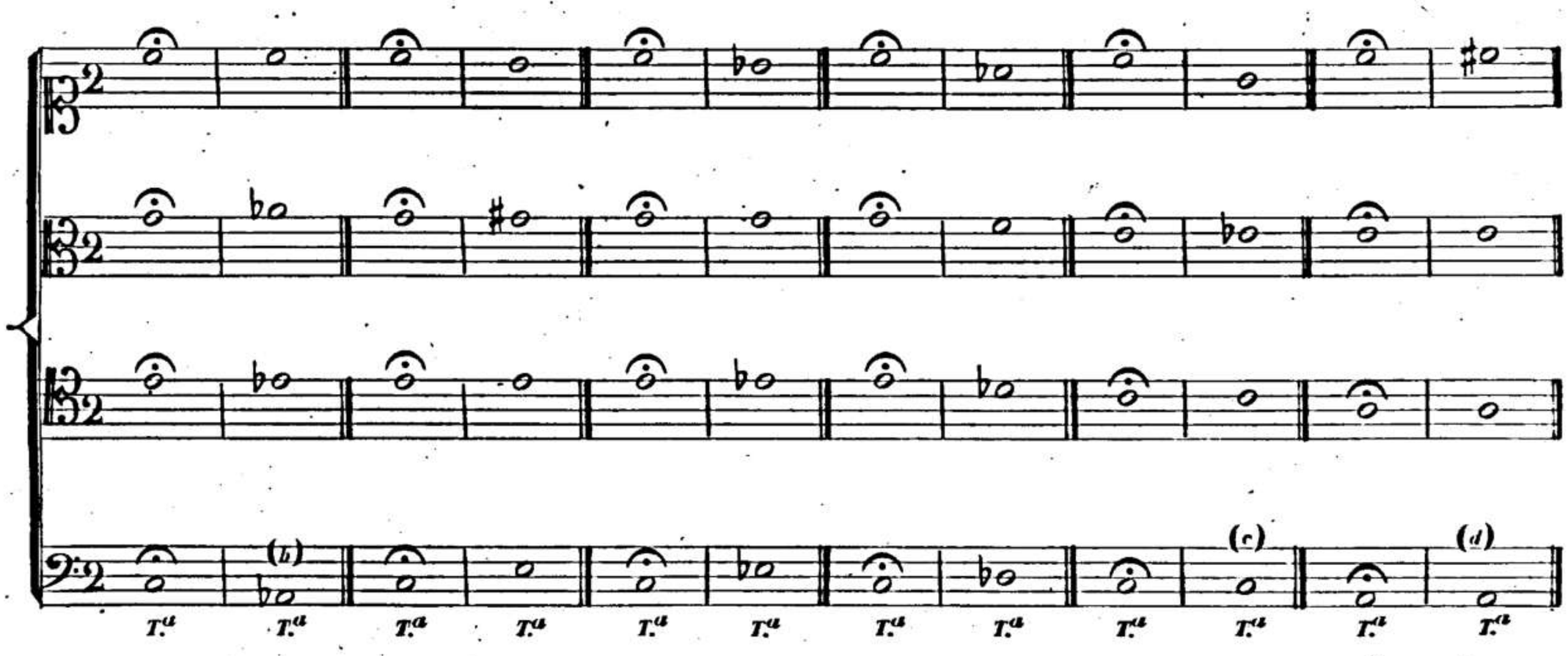


TONICA FINALE E TONICA PRIMA SUI MODI ANALOGHI.



(a) Il distacco frapposto dalla comune tra la tonica finale e la nuova, fa, che mentre l'udito va perdendo la ricevuta impressione, si abilita maggiormente a riceverne una nuova senza disturbo.

TONICA FINALE E TONICA PRIMA SOPRA MODI LONTANI DI 2.ª E 3.ª SPECIE.

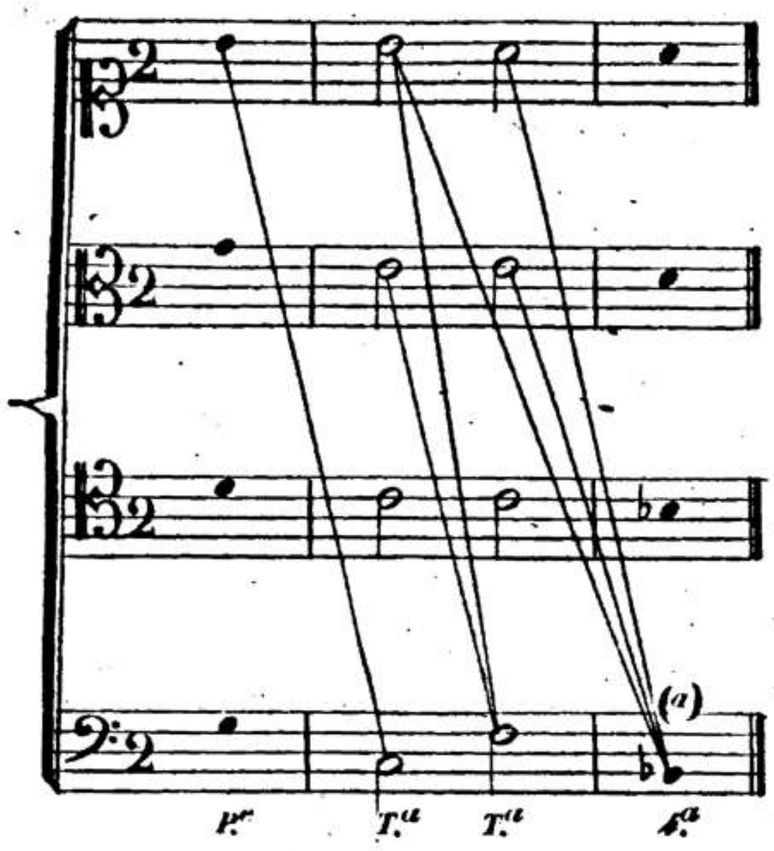


(b) Sebbene queste staccate e improvvise modulazioni di 2.ª e 3.ª specie siano generalmente in uso, non per questo sono meno aspre.

(c) La 3.ª maggiore convertita in minore sull'istesso fondamentale, produce una modulazione fievole sì, ma senza dure collisioni all'udito.

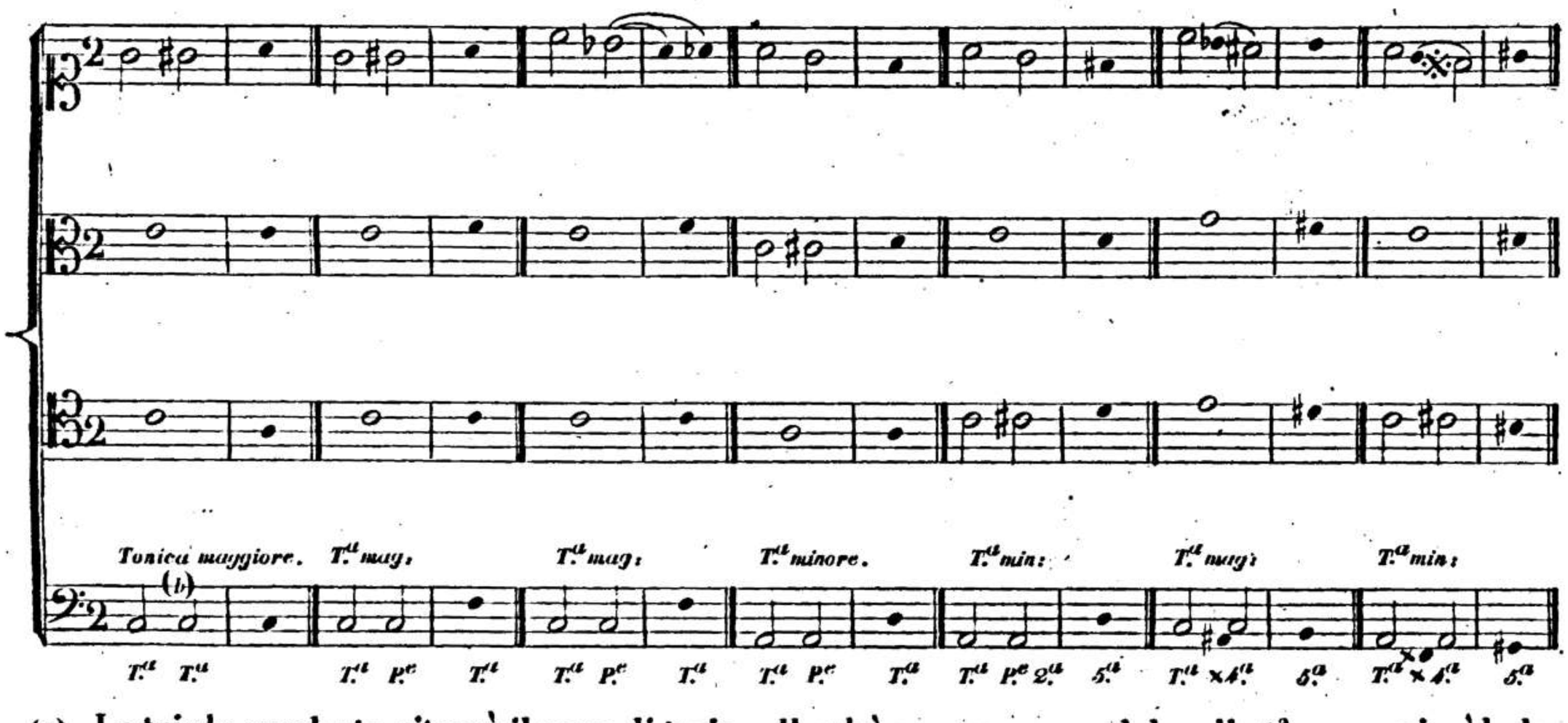
(d) La 3.ª minore convertita in maggiore sull'istesso fondamentale dà una modulazione spiritosa e forte.

DUE TONICHE CONGIUNTE CON 7.ª MAGGIORE.



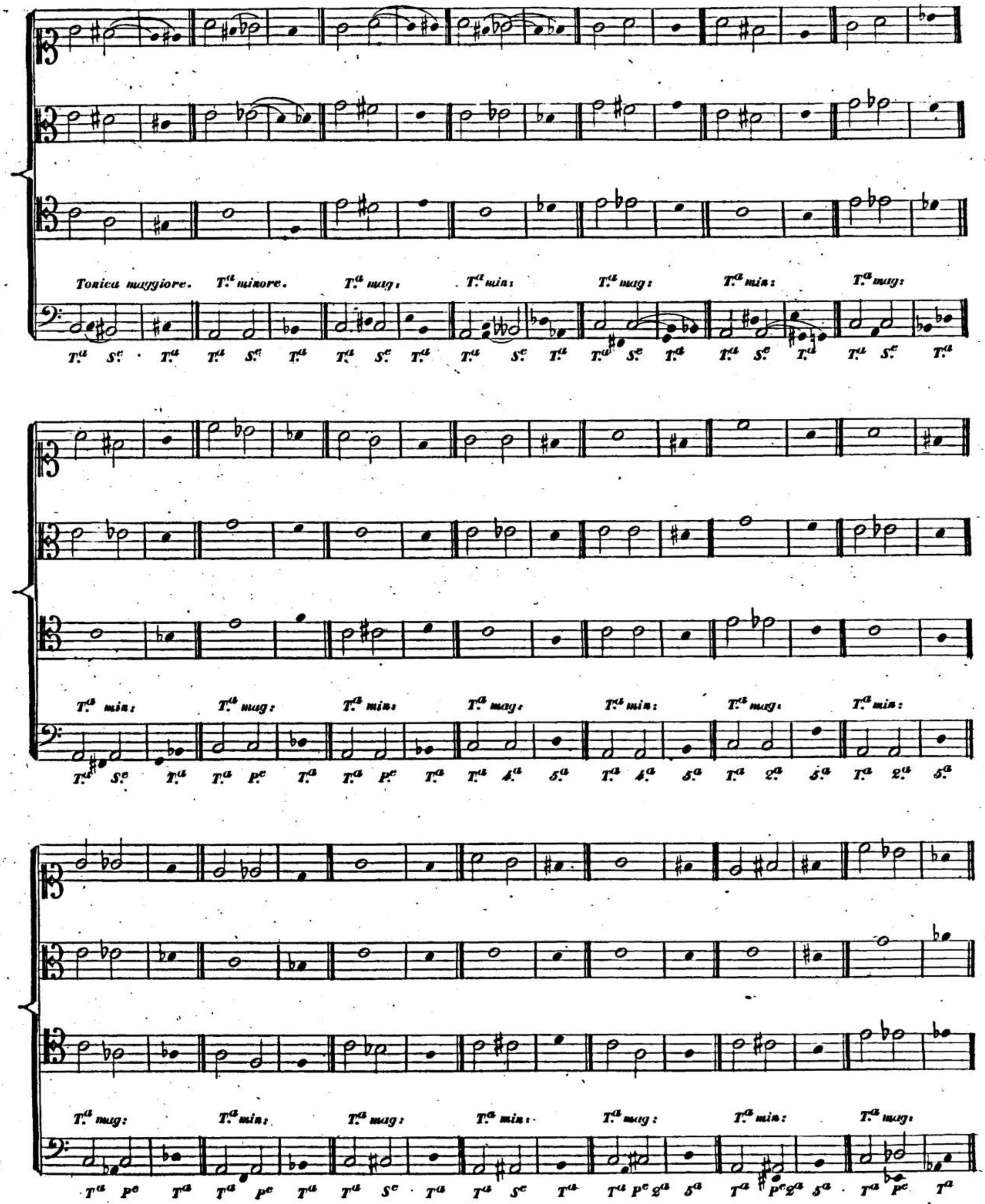
(a) Non possono aver luogo due toniche congiunte con 7.e maggiore in forza delle successive relazioni di 7.ª maggiore, di tritono, e di 8.ª eccedente; ma potranno succedere due 7.e maggiori dalla tonica alla 4.ª, se si avrà cura di porle a progressione incominciata, onde mitigare il disgustoso effetto che da principio produce la sensibile discendente.

INGANNI DA TONICA A TONICA, O DA TONICA A 5.ª PRODOTTI COL SOLO MEZZO DELL'ACCORDO COSTITUENTE.

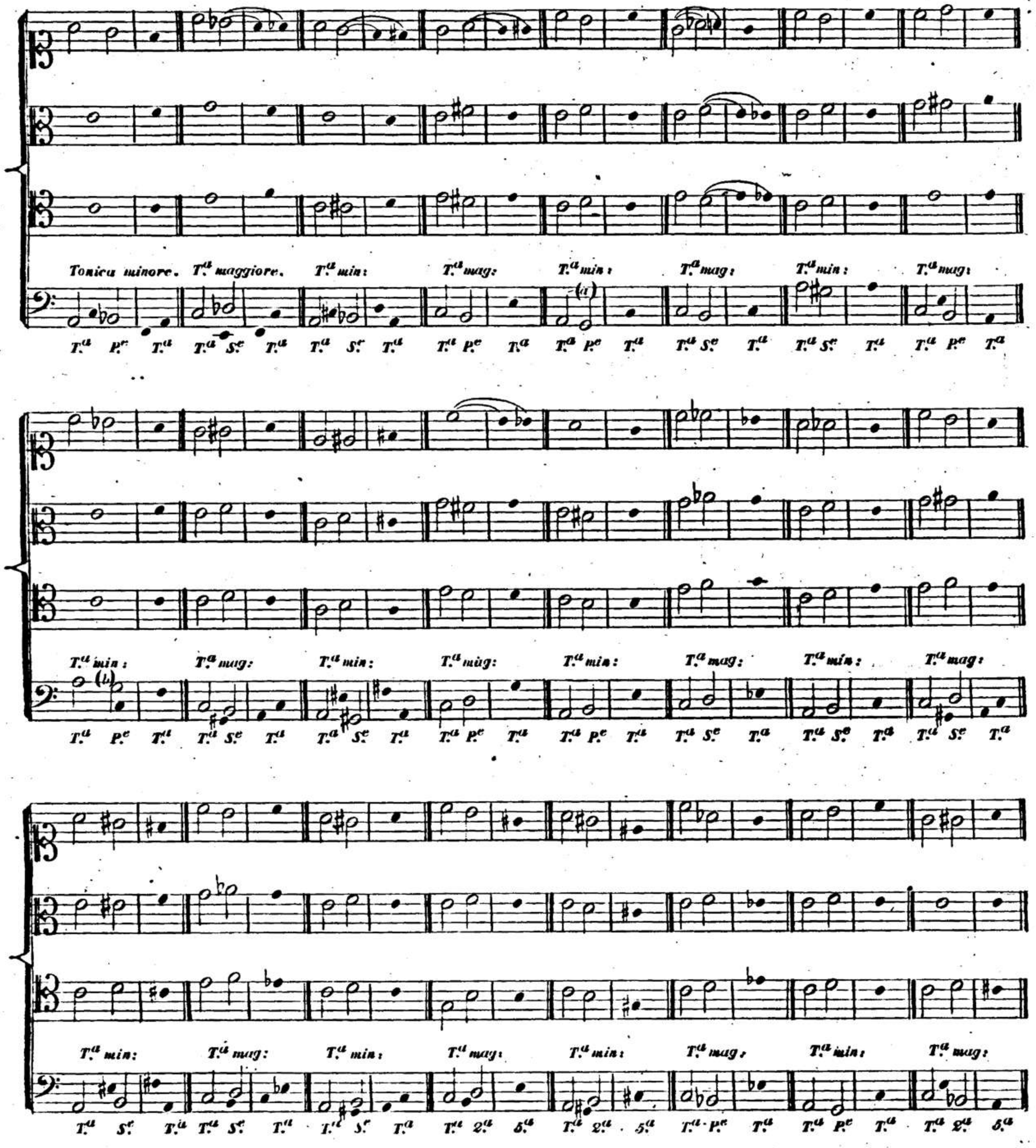


(b) La triade eccedente riterrà il nome di tonica allorchè passa e non modula sulla 6.ª, ma cangierà la denominazione in producente quando vogliasi stabilire il modo della 4.ª. La tonica minore non ammette la 5.ª eccedente.

00039145


Tonica maggiore. T.a minore. T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag:
T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a
T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min:
T.a S.e T.a T.a P.e T.a T.a P.e T.a T.a 4.a 5.a T.a 4.a 5.a T.a 2.a 5.a T.a 2.a 5.a
T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag:
T.a P.e T.a T.a P.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a P.e 2.a 5.a T.a P.e 2.a 5.a T.a P.e T.a

00039145



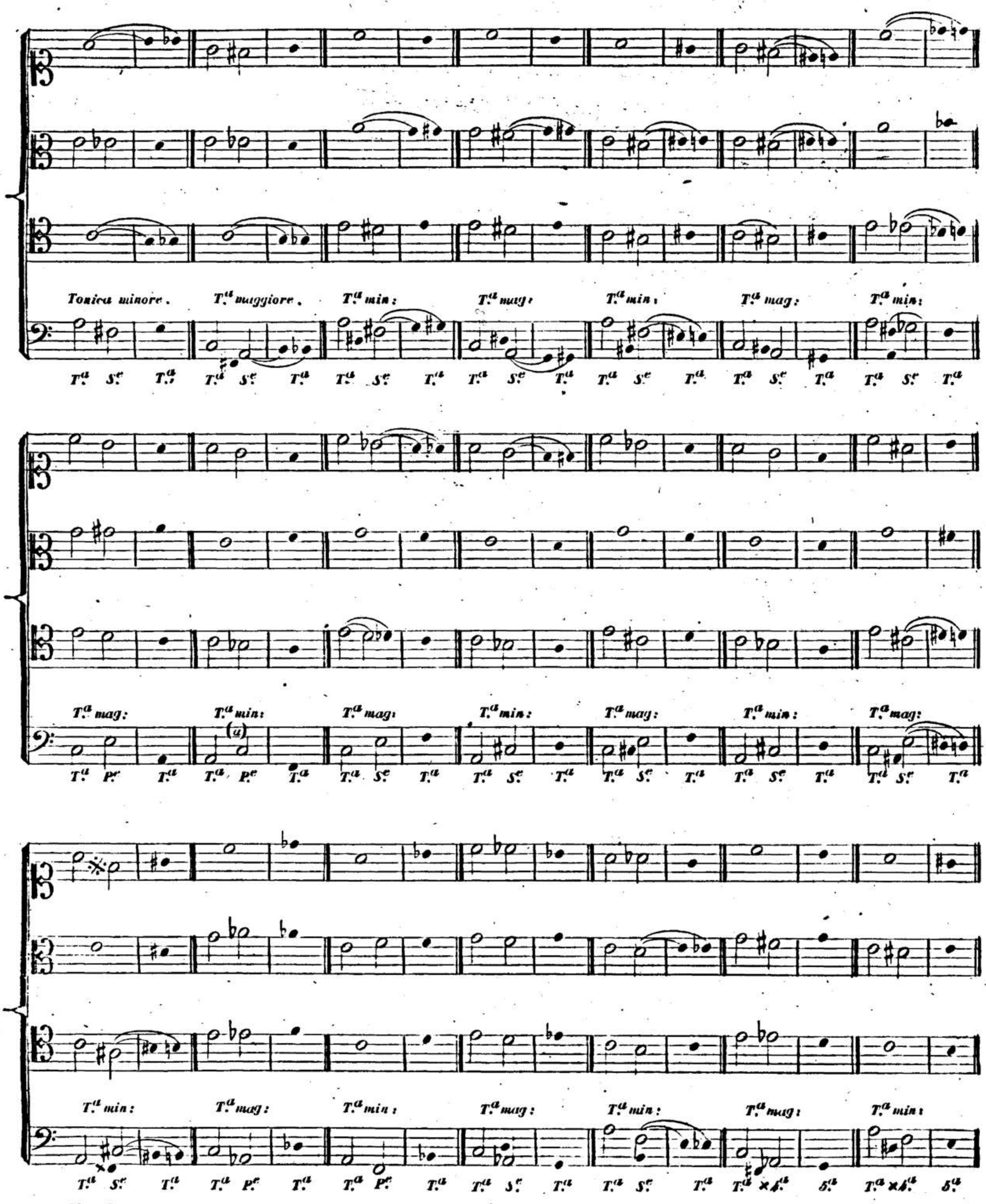
(a) Volendo qui, come nell'antecedente Modo maggiore, discendere di semituono, ne verebbe una producente apportatrice in un punto di una modulazione di 3ª. specie, e di molte cattive relazioni; per cui meglio è discendere di un tuono, ed avere soltanto una modulazione di 2ª. specie.

(b) Quì per l'istessa ragione si discende di un tuono in vece di un semituono.

Tonica minore. T.a maggiore. T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag:

T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag:

(a) La 3ª. minore discendente apporterebbe una modulazione dura, e perciò convien meglio la maggiore.



(a) Per la stessa ragione convien permutare la 3ª. maggiore in minore e così dicasi nel progresso di questi inganni.

Tonica maggiore. T.a minore. T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag:

T.a P.e T.a T.a P.e T.a T.a ×4.a 5.a T.a ×4.a 5.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a ×4.a 5.a

T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min:

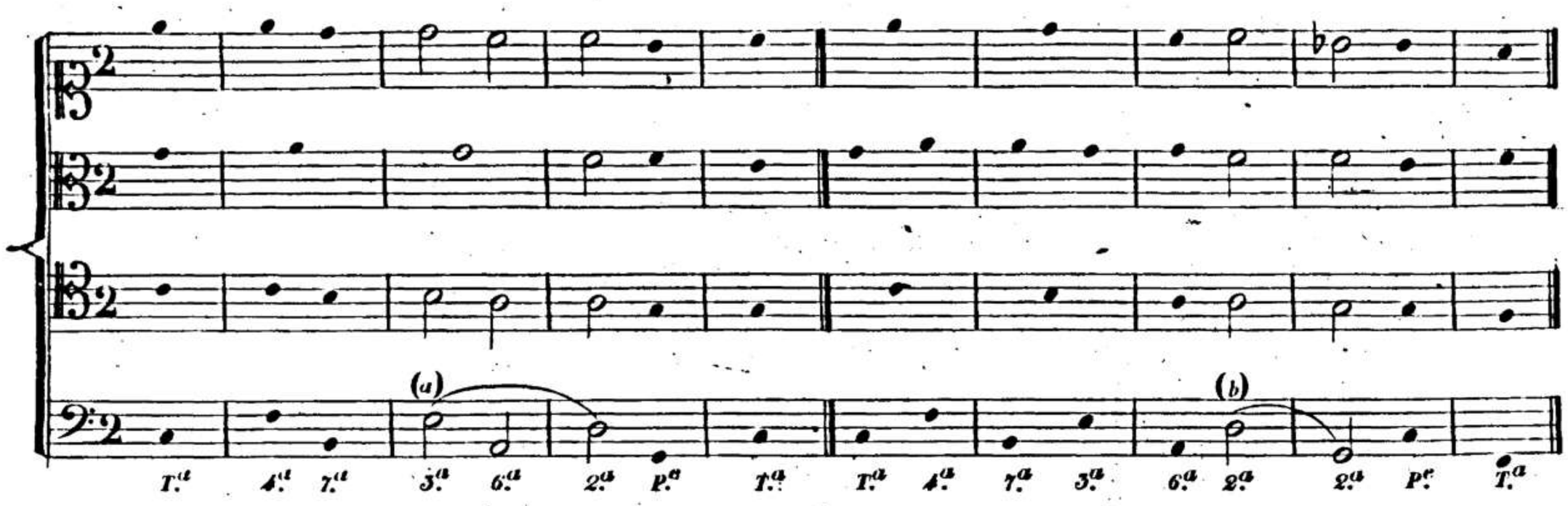
T.a ×4.a 5.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a

T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min: T.a mag: T.a min:

T.a P.e T.a T.a P.e T.a T.a ×4.a 5.a T.a ×4.a 5.a T.a S.e T.a T.a S.e T.a

G.T.

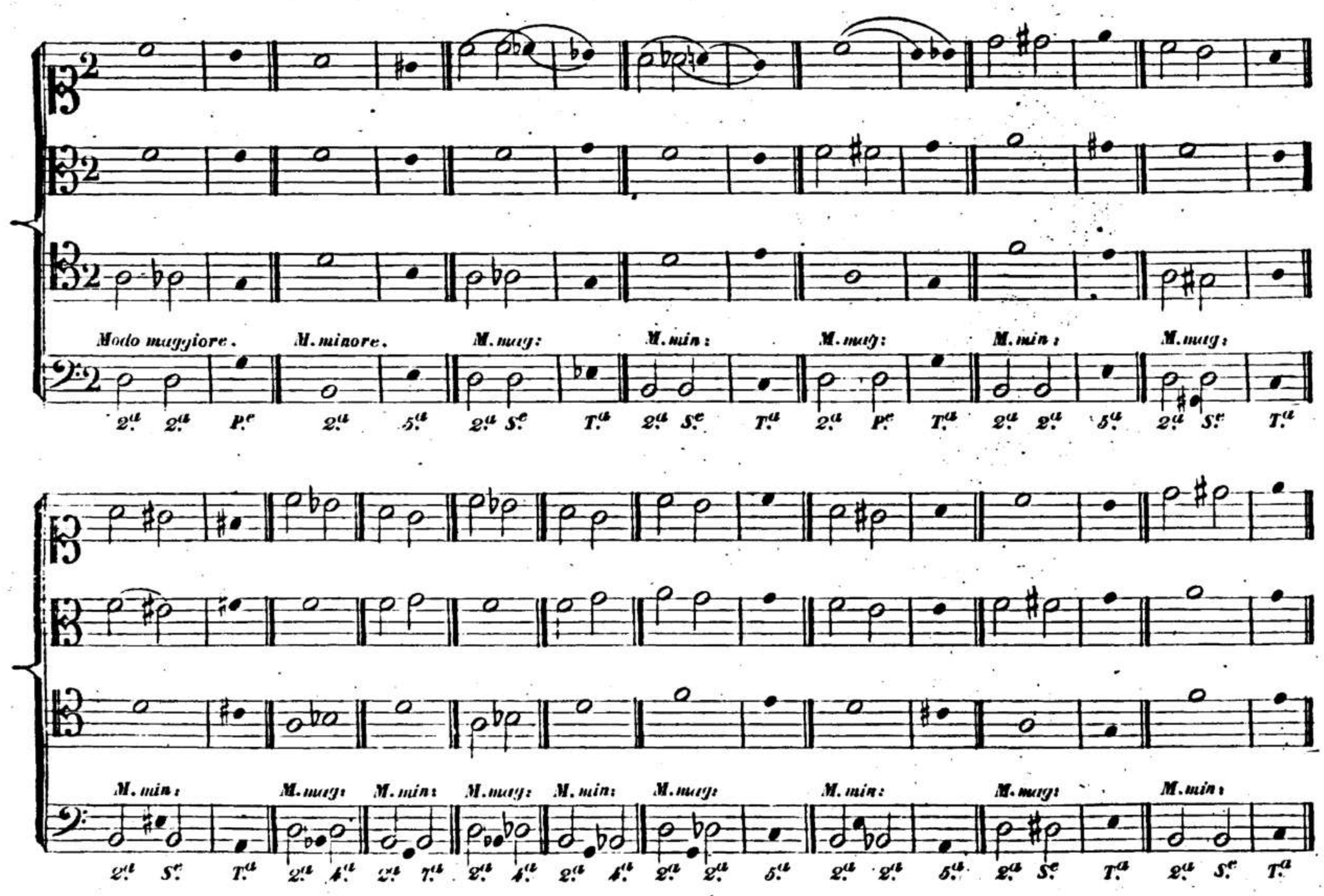
N.° 59. NATURALE COLLEGAMENTO DELLA 2ª. SULLA PRODUCENTE.

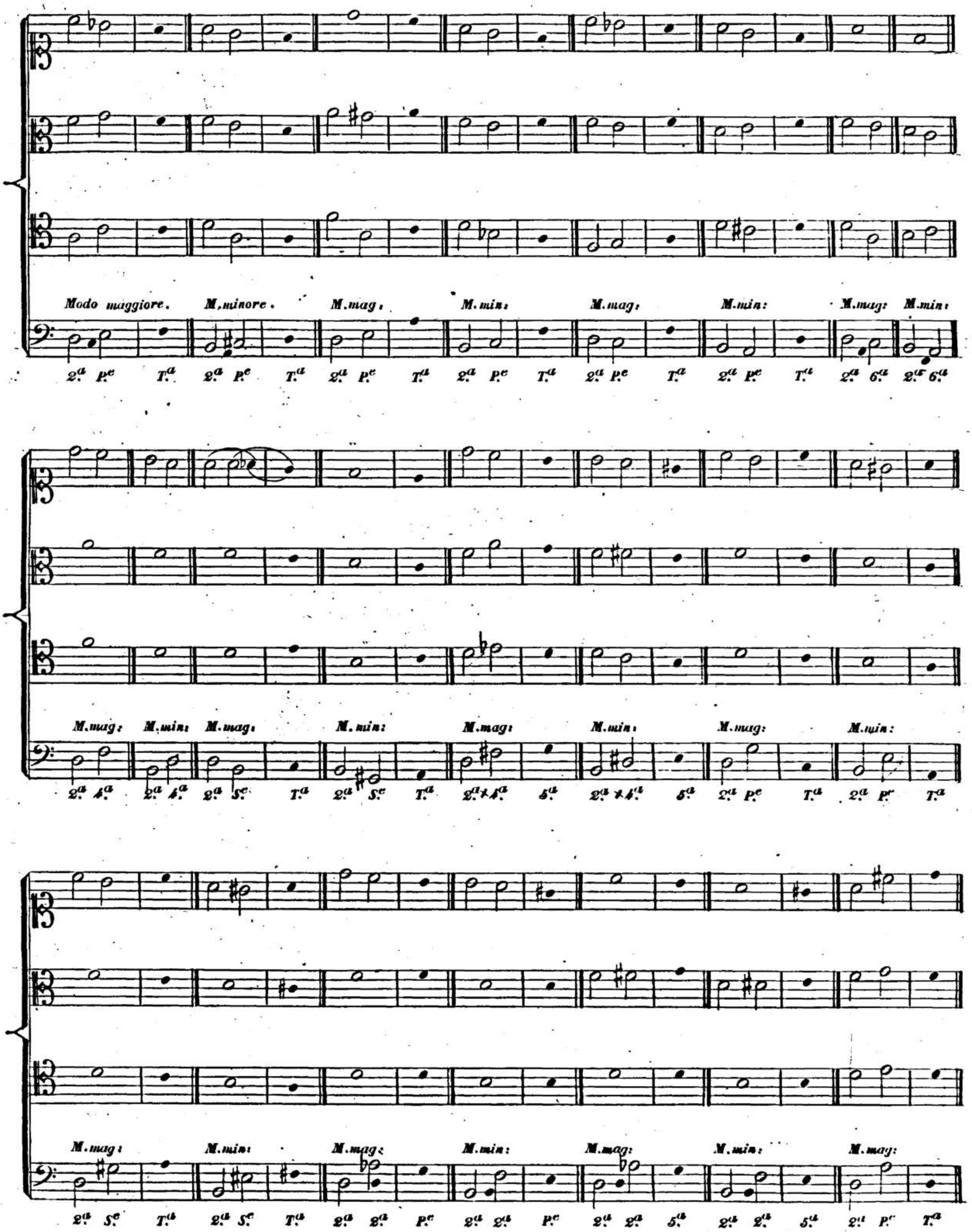


(a) Ecco tre accordi consecutivi di eguale conformazione, de' quali l'ultimo è quello di 2ª. che inclina e cade sulla producente.

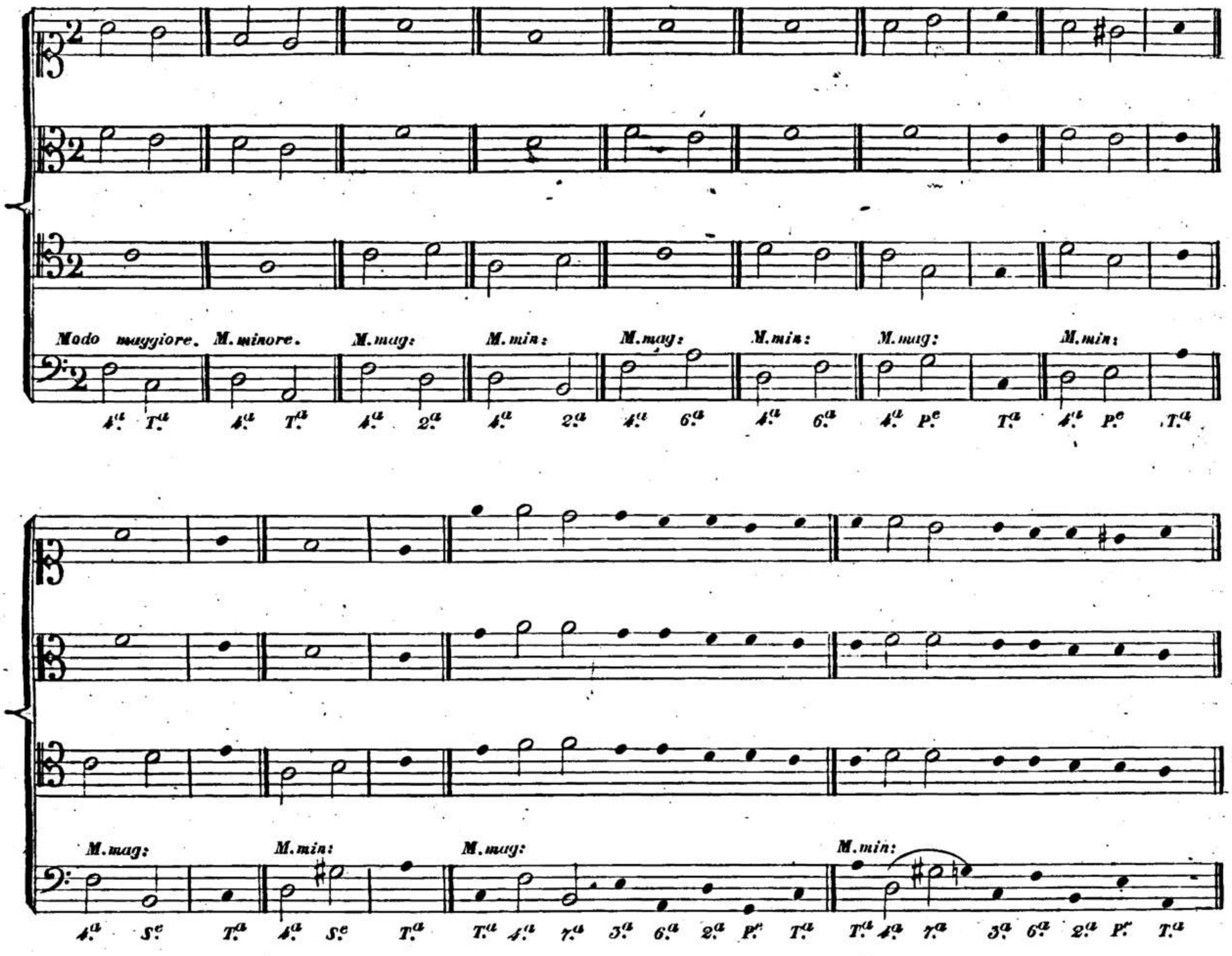
(b) Ecco due progressivi accordi di 2ª., il secondo de' quali fissa la modulazione, e va sulla producente.

INGANNI CHE VANNO da 2ª. a 2ª., da 2ª. a. SENSIBILE, da 2ª. a. PRODUCENTE, E AD ALTRE DENOMINAZIONI.

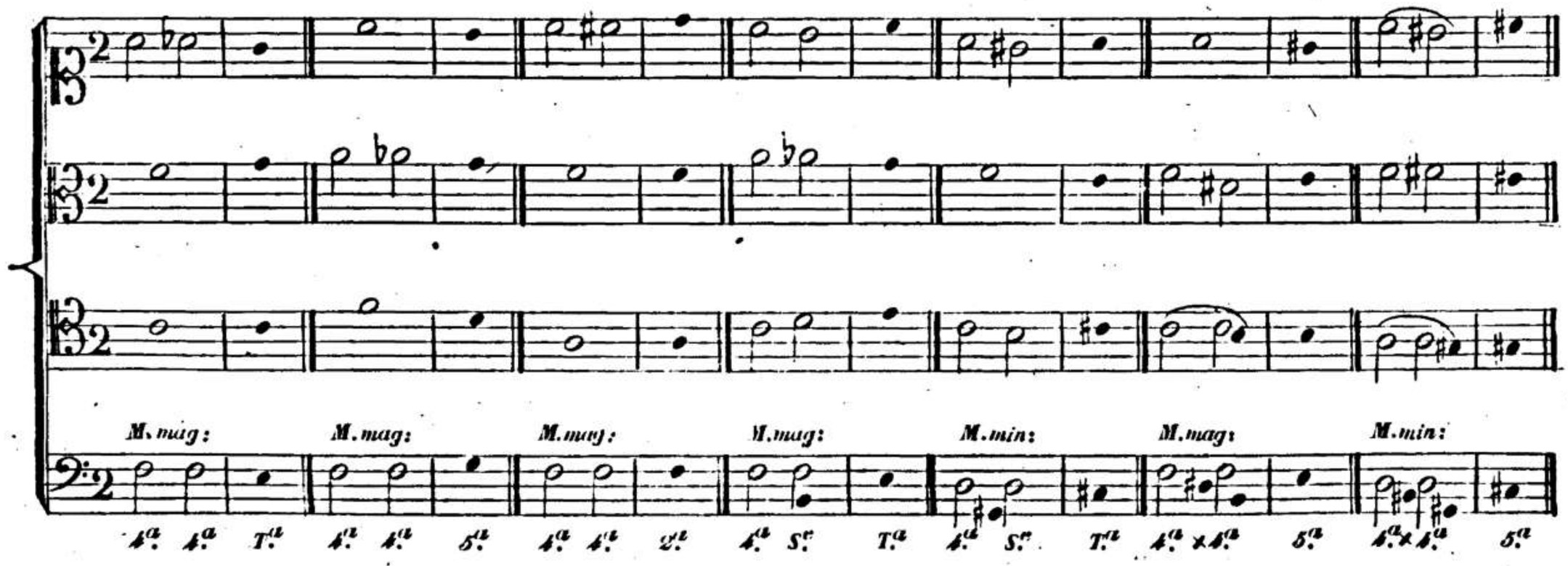



Modo maggiore. M.minore. M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:
2.a p.e T.a 2.a p.e T.a 2.a p.e T.a 2.a p.e T.a 2.a p.e T.a 2.a p.e T.a 2.a 6.a 2.a 6.a
M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:
2.a 4.a 2.a 4.a 2.a 3.e T.a 2.a 3.e T.a 2.a+4.a 5.a 2.a+4.a 5.a 2.a p.e T.a 2.a p.e T.a
M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag:
2.a 3.e T.a 2.a 3.e T.a 2.a 2.a p.e 2.a 2.a p.e 2.a 2.a 5.a 2.a 2.a 5.a 2.a p.e T.a
M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag:
2.a 3.e T.a 2.a 3.e T.a 2.a 2.a p.e 2.a 2.a p.e 2.a 2.a 5.a 2.a 2.a 5.a 2.a p.e T.a

N.° 40. NATURALE COLLEGAMENTO DELLA 4.ª



INGANNI DELLA 4.ª



00039145

Modo maggiore. M.mag: M. mag: M.minore. M mag: M.min:

4.a S.e T.a 4.a S.e T.a 4.a ×4.a T.a 4.a ×4.a T.a 4.a ×4.a 5.a 4.a ×4.a 5.a

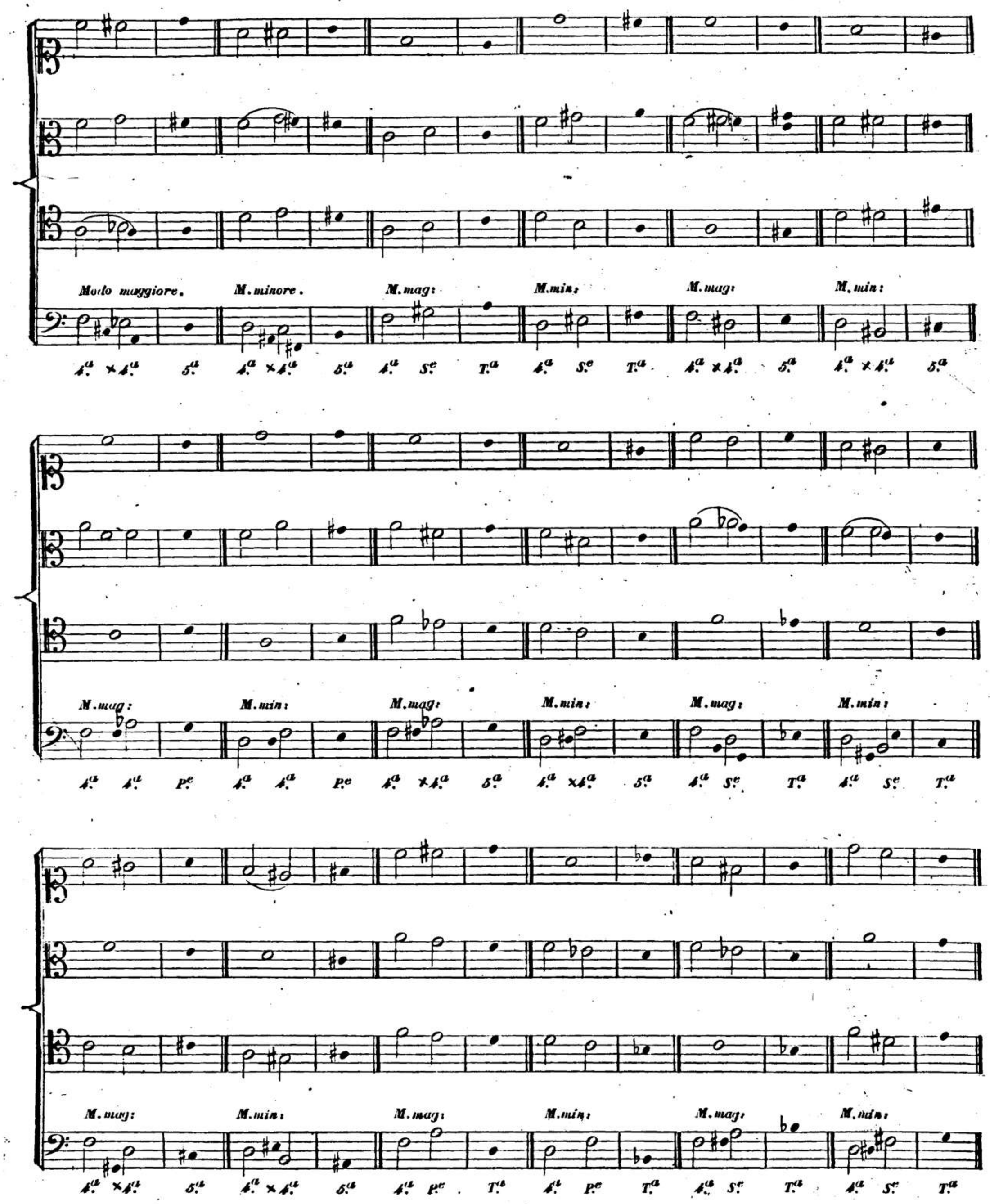
M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.mag:

4.a S.e T.a 4.a S.e T.a 4.a P.e T.a 4.a S.e T.a 4.a S.e T.a 4.a S.e T.a

M. mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:

4.a S.e T.a 4.a S.e T.a 4.a ×4.a T.a 4.a ×4.a T.a 4.a 4.a P.e 4.a 4.a P.e

00039145


Modo maggiore.
M. minore.
M. mag:
M. min:
M. mag:
M. min:
4.a × 4.a 5.a 4.a × 4.a 5.a 4.a S.e T.a 4.a S.e T.a 4.a × 4.a 5.a 4.a × 4.a 5.a
M. mag:
M. min:
M. mag:
M. min:
M. mag:
M. min:
4.a 4.a P.e 4.a 4.a P.e 4.a × 4.a 5.a 4.a × 4.a 5.a 4.a S.e T.a 4.a S.e T.a
M. mag:
M. min:
M. mag:
M. min:
M. mag:
M. min:
4.a × 4.a 5.a 4.a × 4.a 5.a 4.a P.e T.a 4.a P.e T.a 4.a S.e T.a 4.a S.e T.a

00039145

Modo maggiore. M.minore. M.mag: M.min: M.mag: M.min:

4.a 2.a 5.a 4.a 2.a 5.a 4.a 3.e T.a 4.a 3.e T.a 4.a + 4.a 5.a 4.a + 4.a T.a

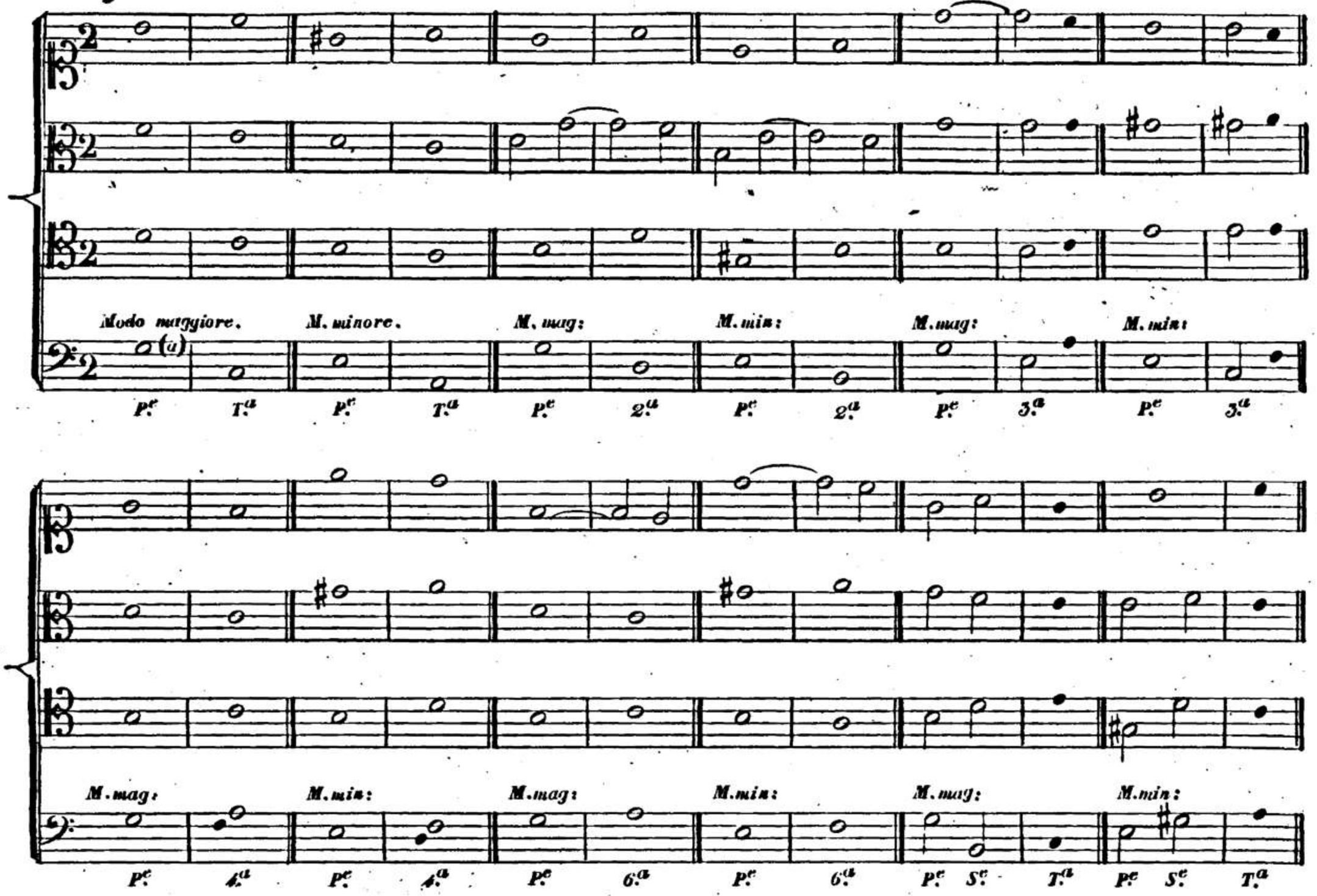
M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:

4.a 3.e T.a 4.a 3.e T.a 4.a × 4.a 5.a 4.a × 4.a 5.a 4.a 3.e T.a 4.a 3.e T.a

M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:

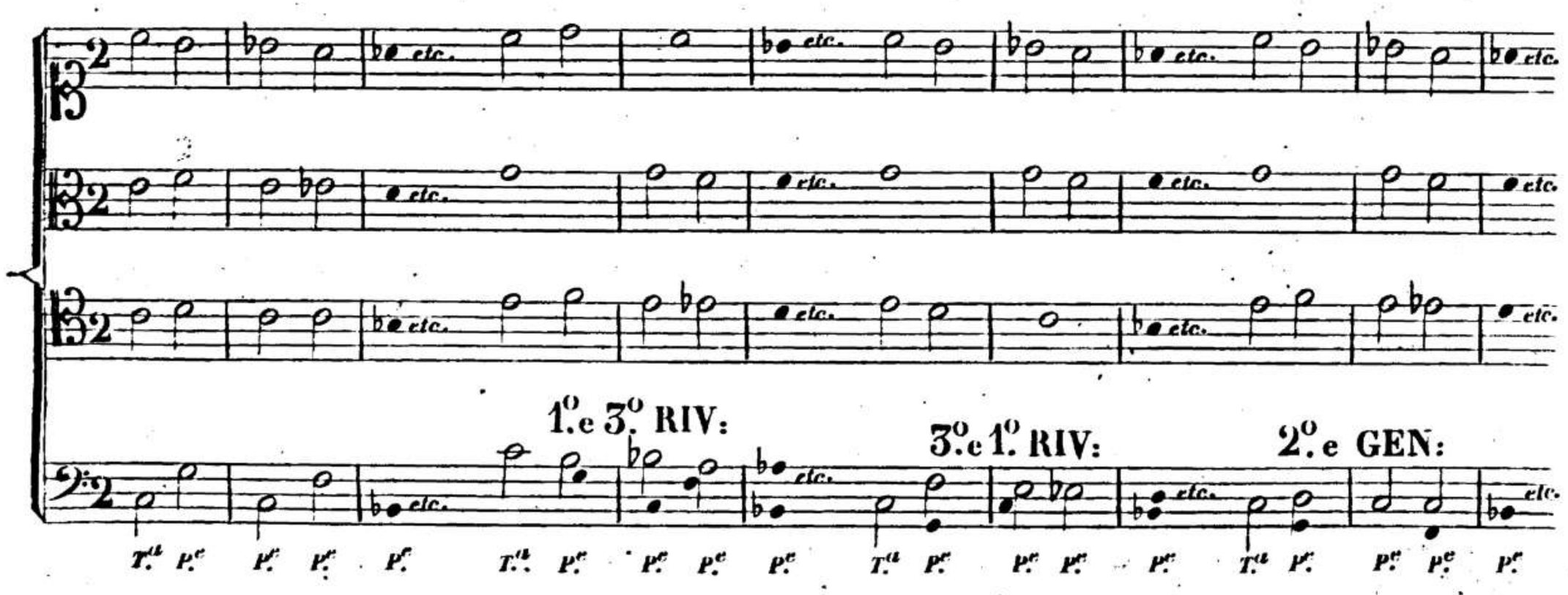
4.a P.e T.a 4.a P.e T.a 4.a P.e T.a 4.a P.e T.a 4.a 3.e T.a 4.a 3.e T.a

N.° 41. COLLEGAMENTO DELLA PRODUCENTE COGLI ACCORDI DIATONICI.

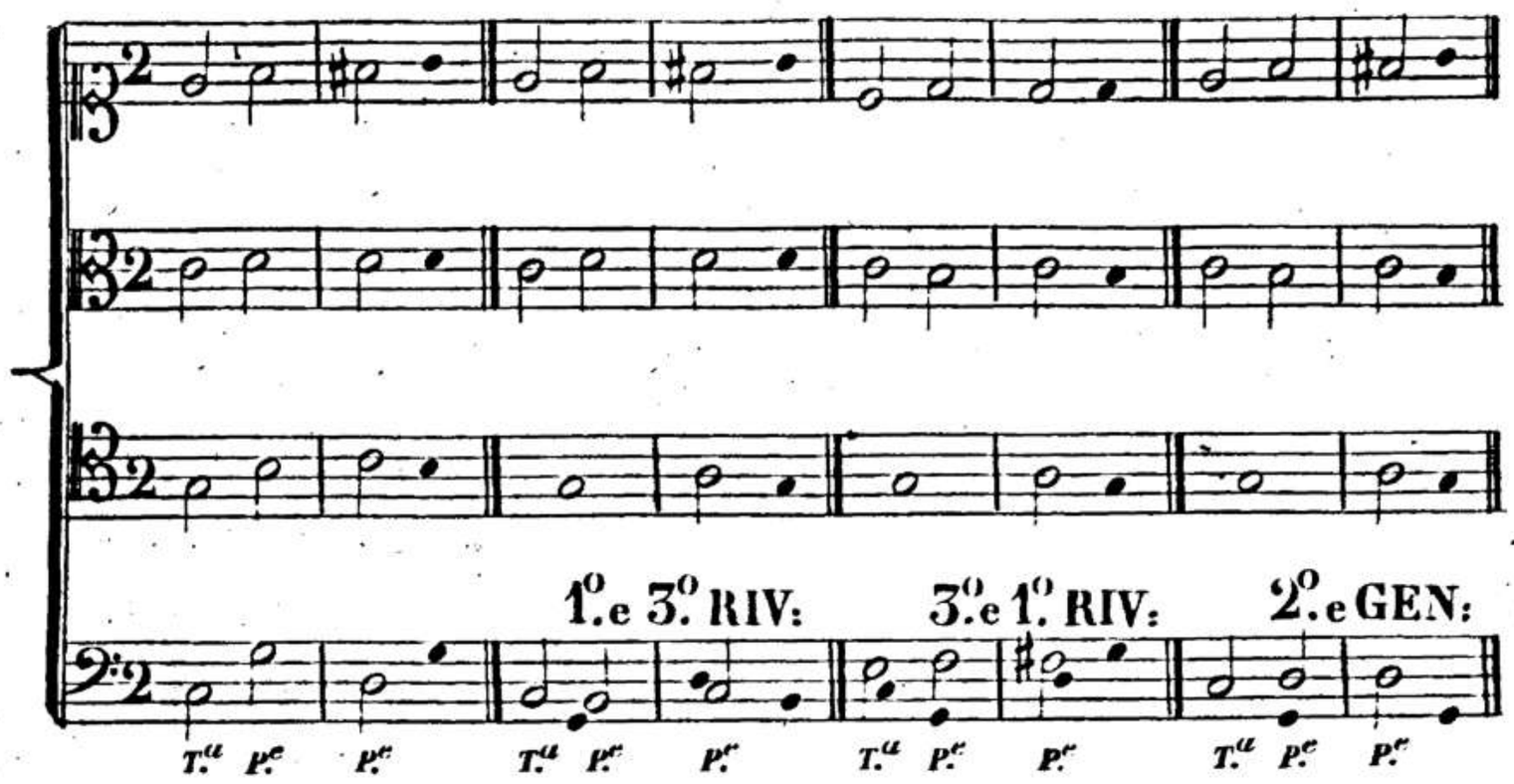


(a) La naturale tendenza della producente sulla tonica fa sì, che qualunque altro collegamento divie- ne un inganno, il quale viepiù si manifesta allorchè ne è preparata la cadenza.

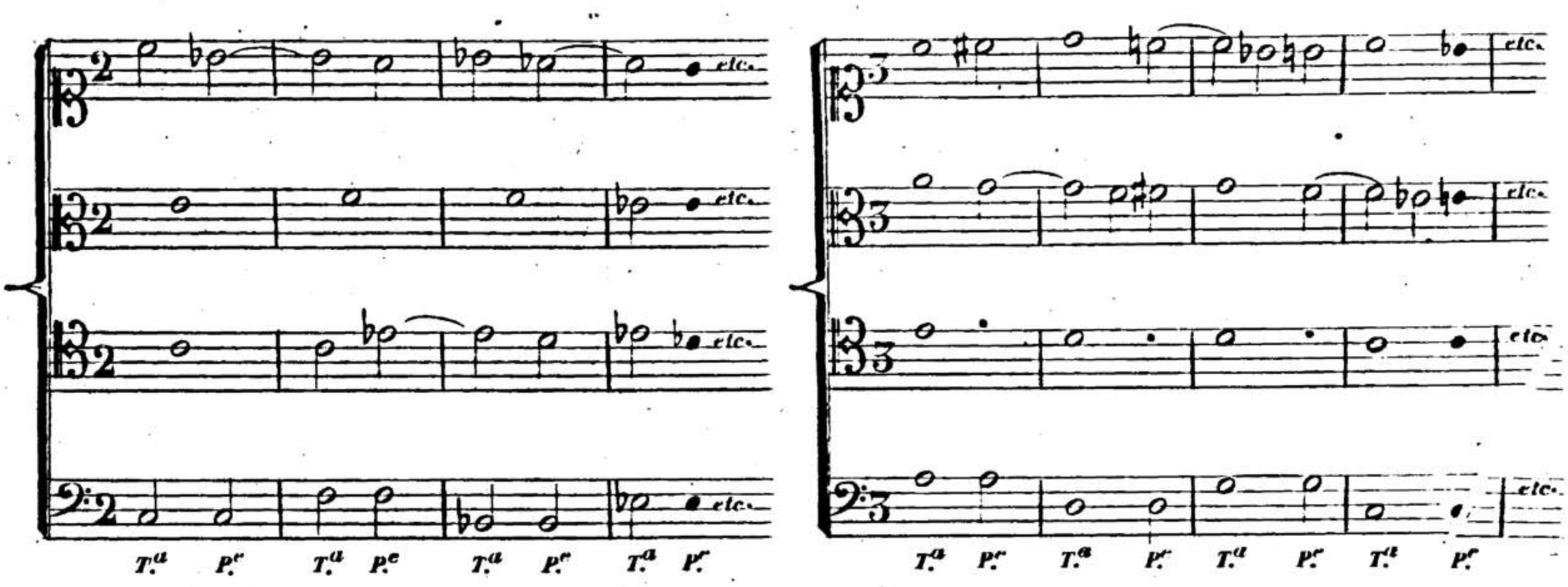
INGANNI DA PRODUCENTE A PRODUCENTE.



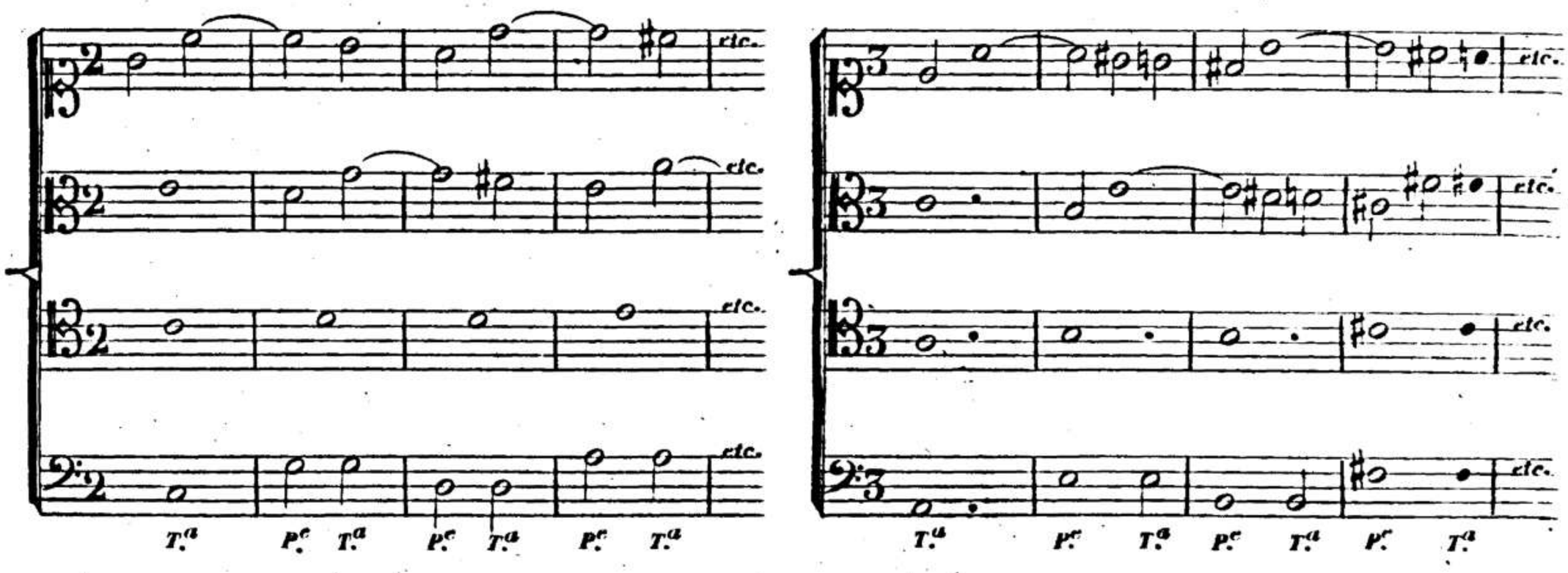
00039145



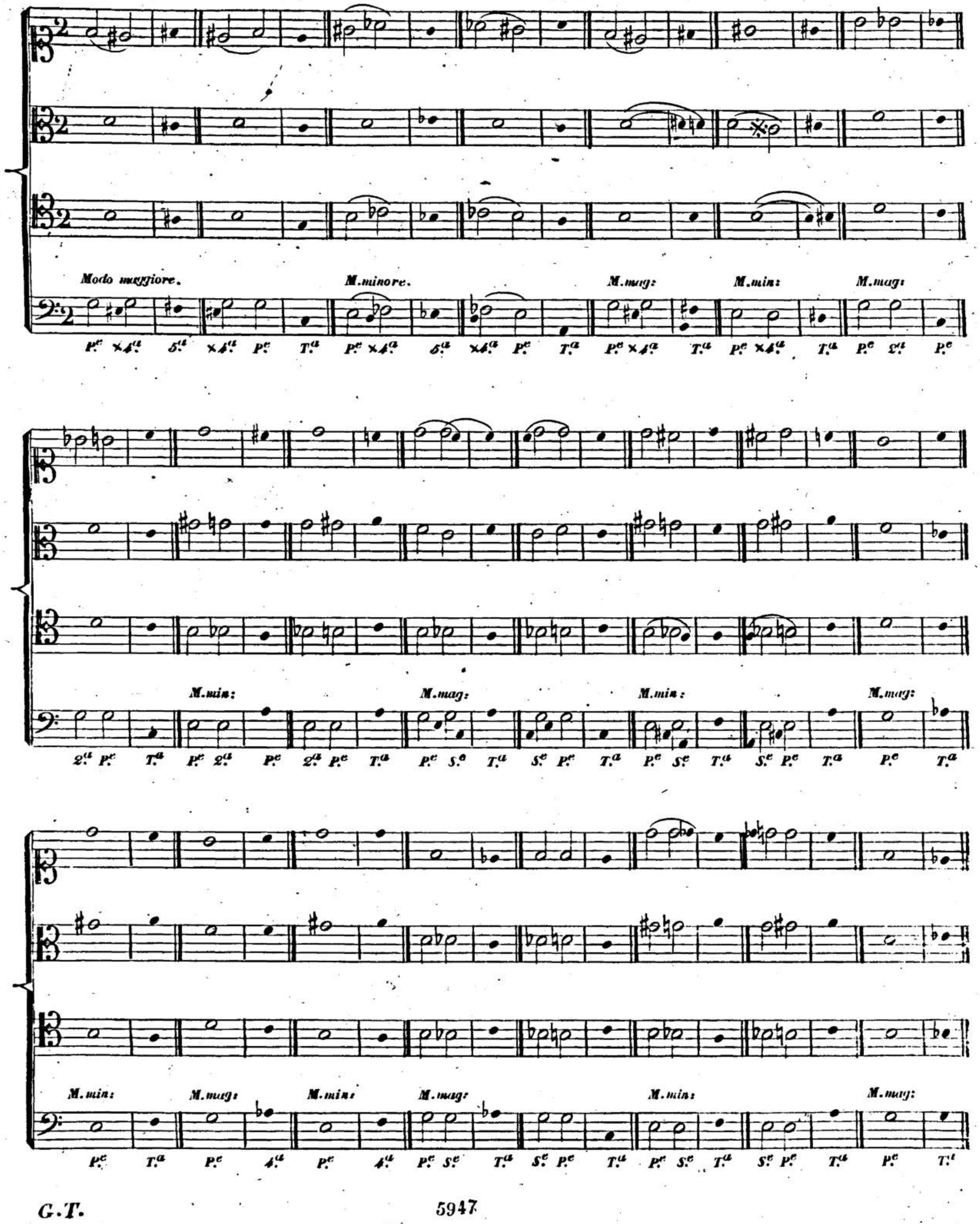
INGANNI DA TONICA A PRODUCENTE.



INGANNI DA PRODUCENTE A TONICA.



INGANNI DI PRODUCENTE SU QUALSIVOGLIA DENOMINAZIONE O INTERVALLO.



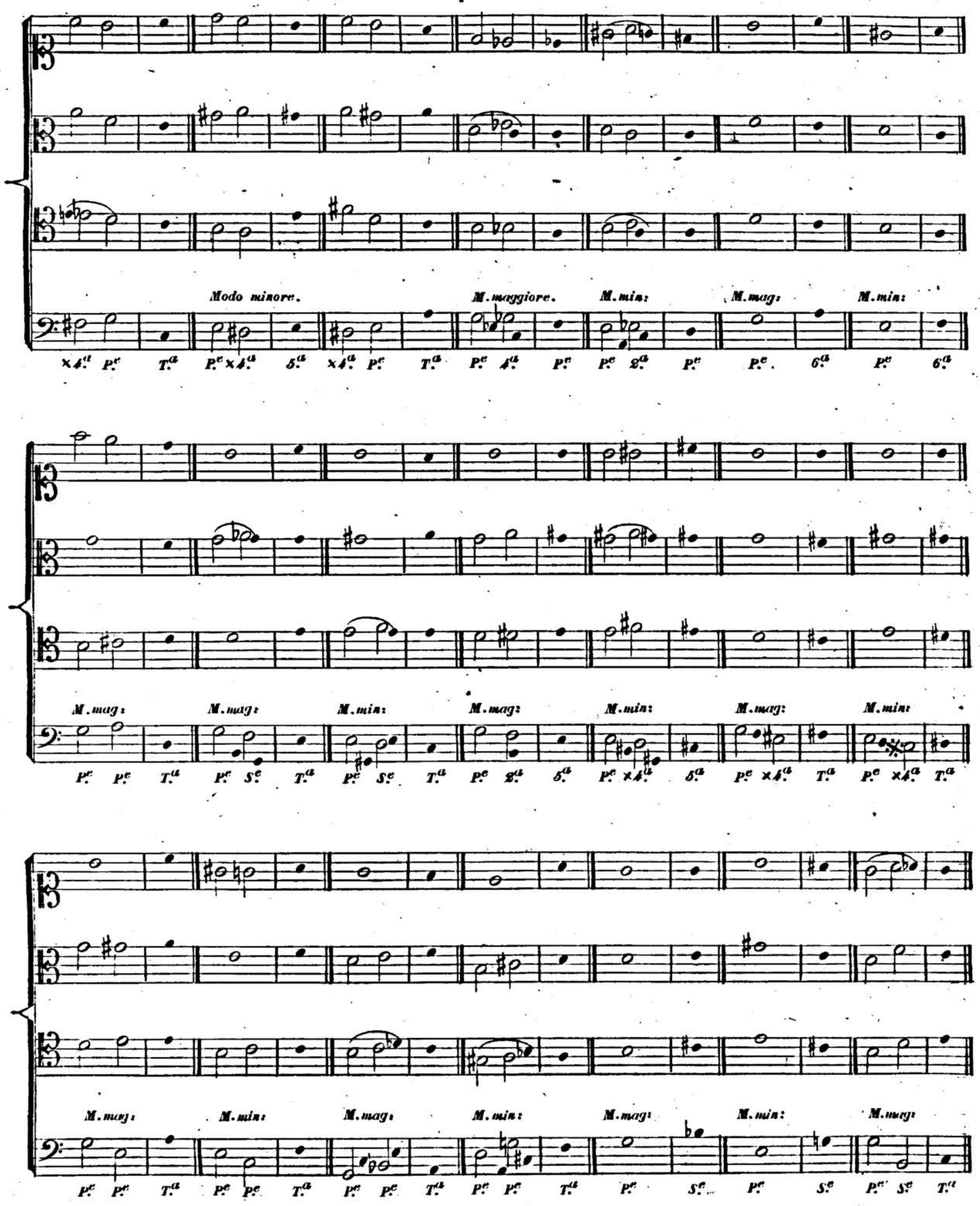
00039145

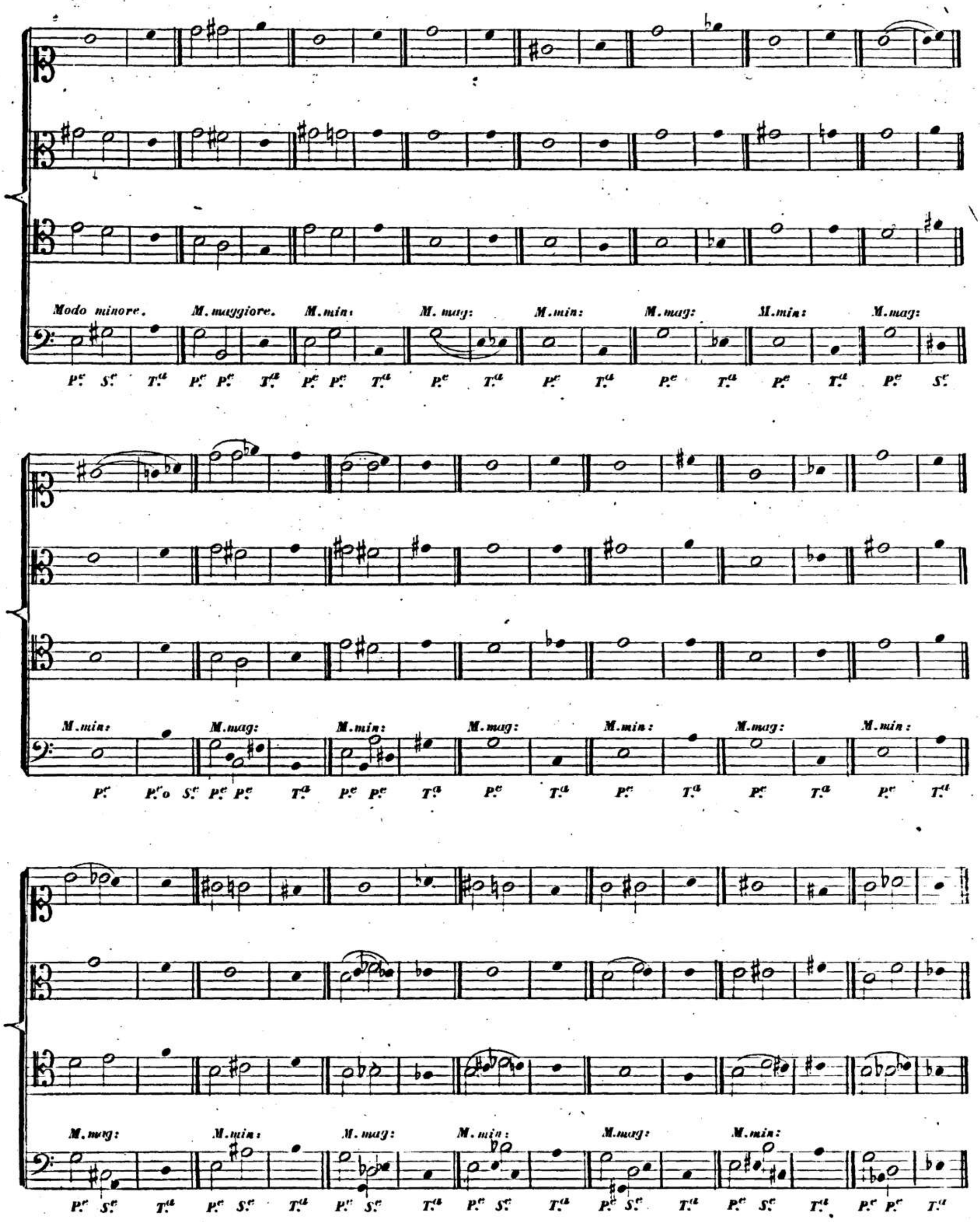
Modo minore. *M. maggiore.* *M. min:* *M. maj:* *M. min:*

M. mag: *M. min:* *M. mag:*

M. min: *M. mag:* *M. min:* *M. mag:*

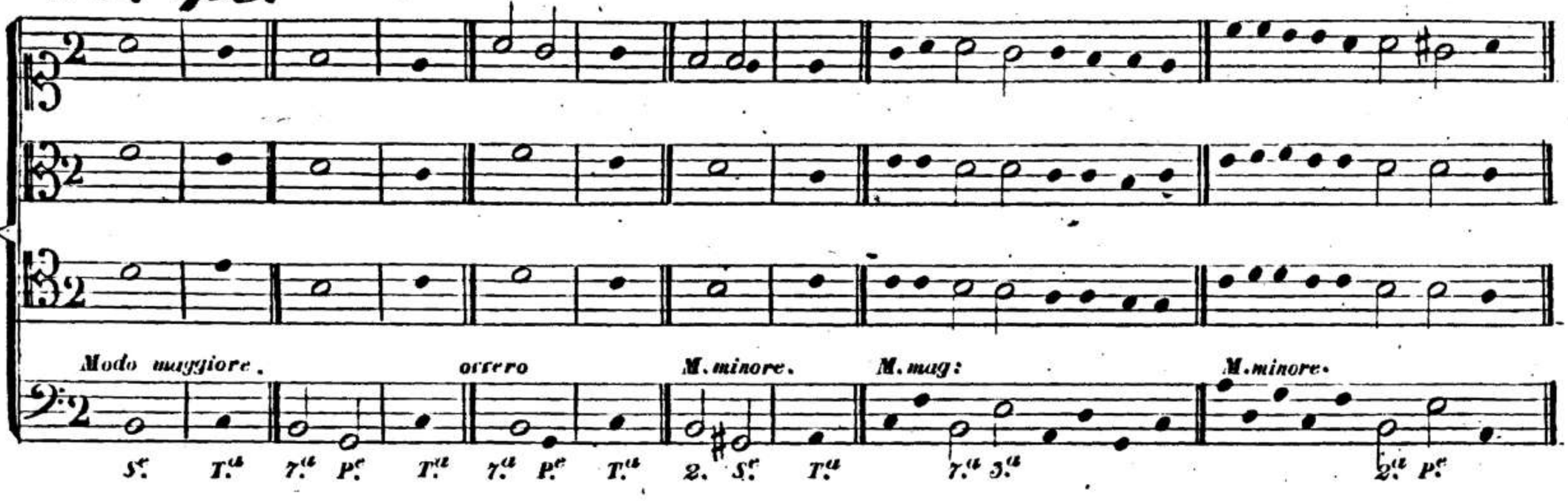
00039145


Modo minore.
M.maggiore.
M.min:
M.mag:
M.min:
M.mag:
M.mag:
M.mag:
M.min:
M.mag:
M.min:
M.mag:
M.min:
M.mag:
M.min:
M.mag:
M.min:
M.mag:

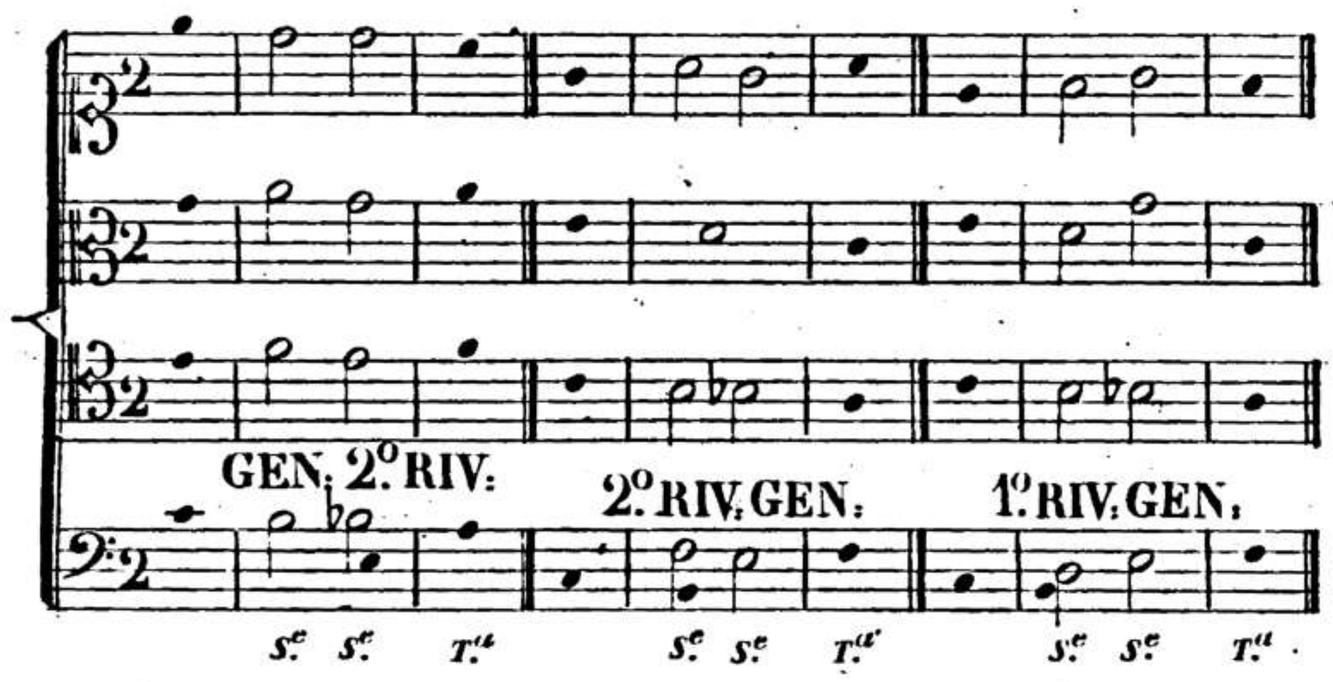

Modo minore. M.maggiore. M.min: M. mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag:
P. S. T. P. P. T. P. P. T. P. T. P. T. P. T. P. T. P. S.
M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:
P. P. S. P. P. T. P. P. T. P. T. P. T. P. T. P. T.
M.mag: M.min: M.mag: M.min: M.mag: M.min:
P. S. T. P. S. T. P. S. T. P. S. T. P. S. T. P. P. T.

NATURALE COLLEGAMENTO DELL' ANOMALO ACCORDO DI SENSIBILE DEL MODO MAGGIORE E DI 2ª. DEL MODO MINORE.

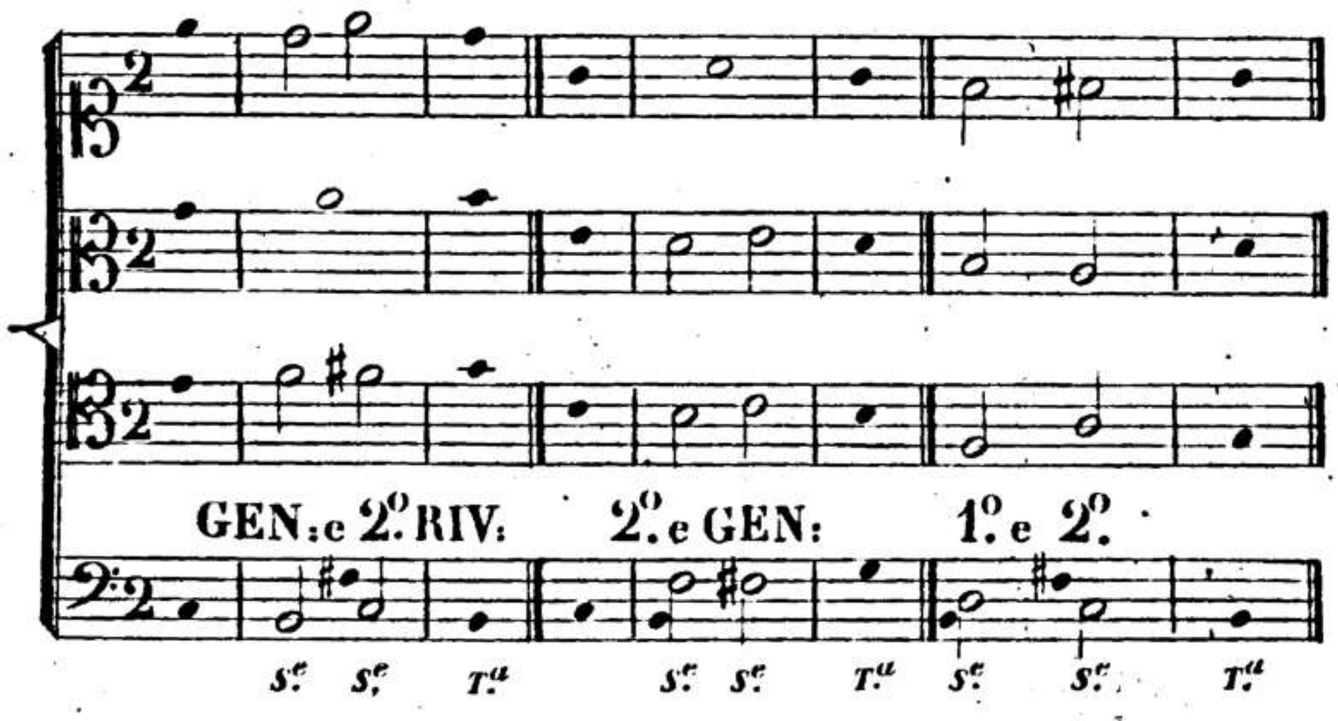
N.° 42.



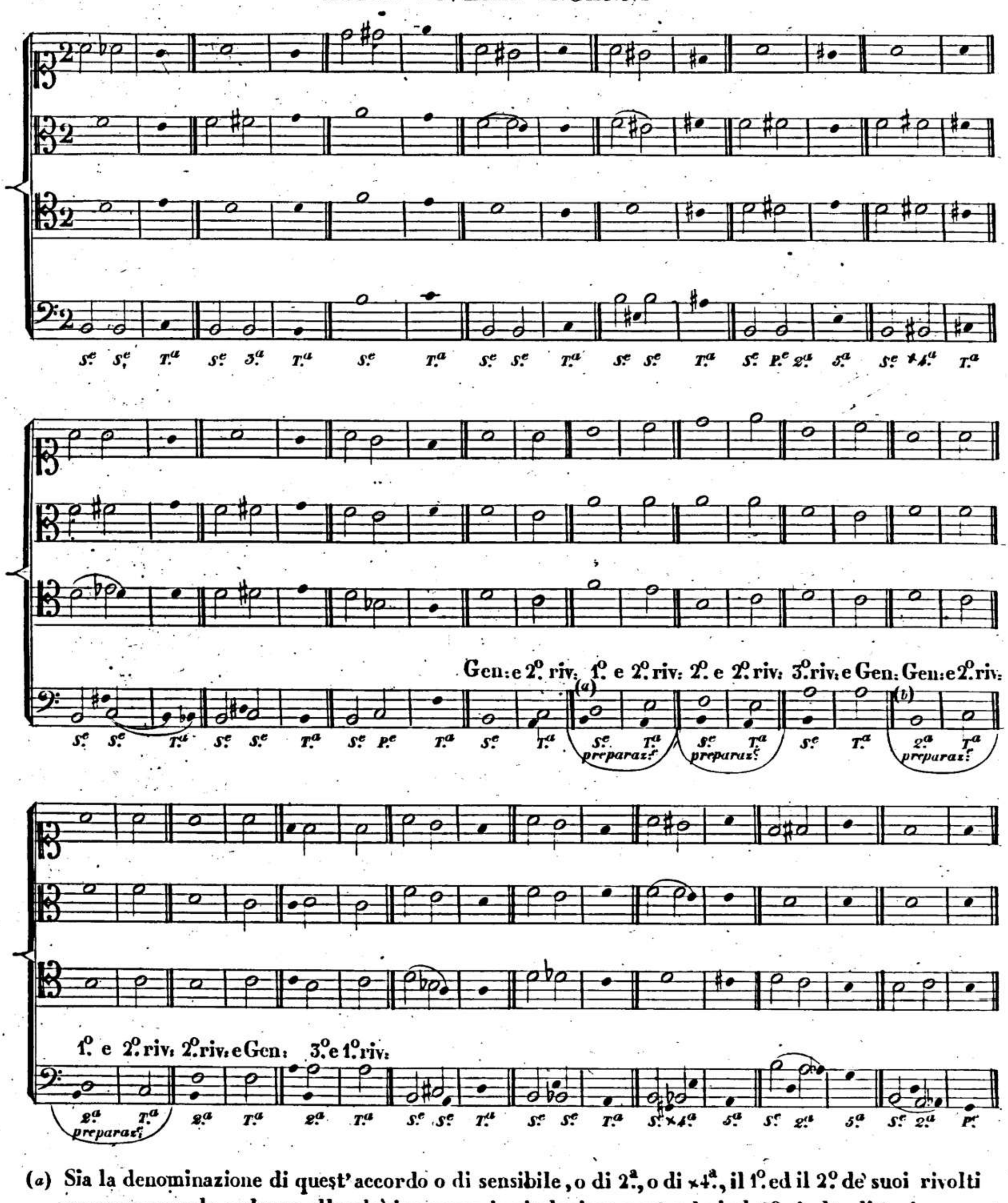
INGANNI da SENSIBILE a SENSIBILE, o da SENSIBILE a 2ª., o da 2ª. a 2ª., o da ×4ª. a ×4ª. PER VIA DI BEMOLLI.



INGANNI da SENSIBILE a SENSIBILE, o da SENSIBILE a 2ª., o da 2ª. a 2ª., o da ×4ª. a ×4ª. PER VIA DI DIESIS.



ALTRI DIVERSI INGANNI

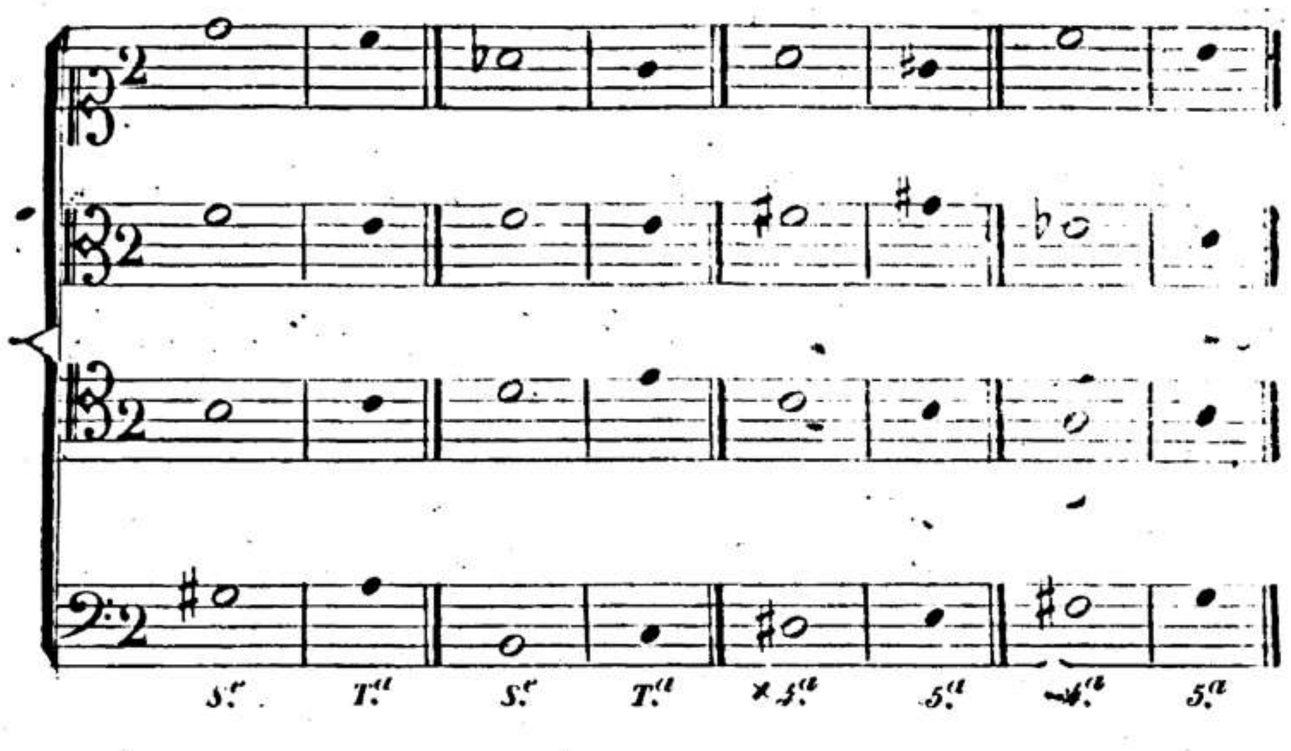


(*a*) Sia la denominazione di quest'accordo o di sensibile, o di 2ª., o di ×4ª., il 1º. ed il 2º. de' suoi rivolti prepareranno la cadenza allorchè ingannano la risoluzione portandosi al 2º. rivolto di tonica.

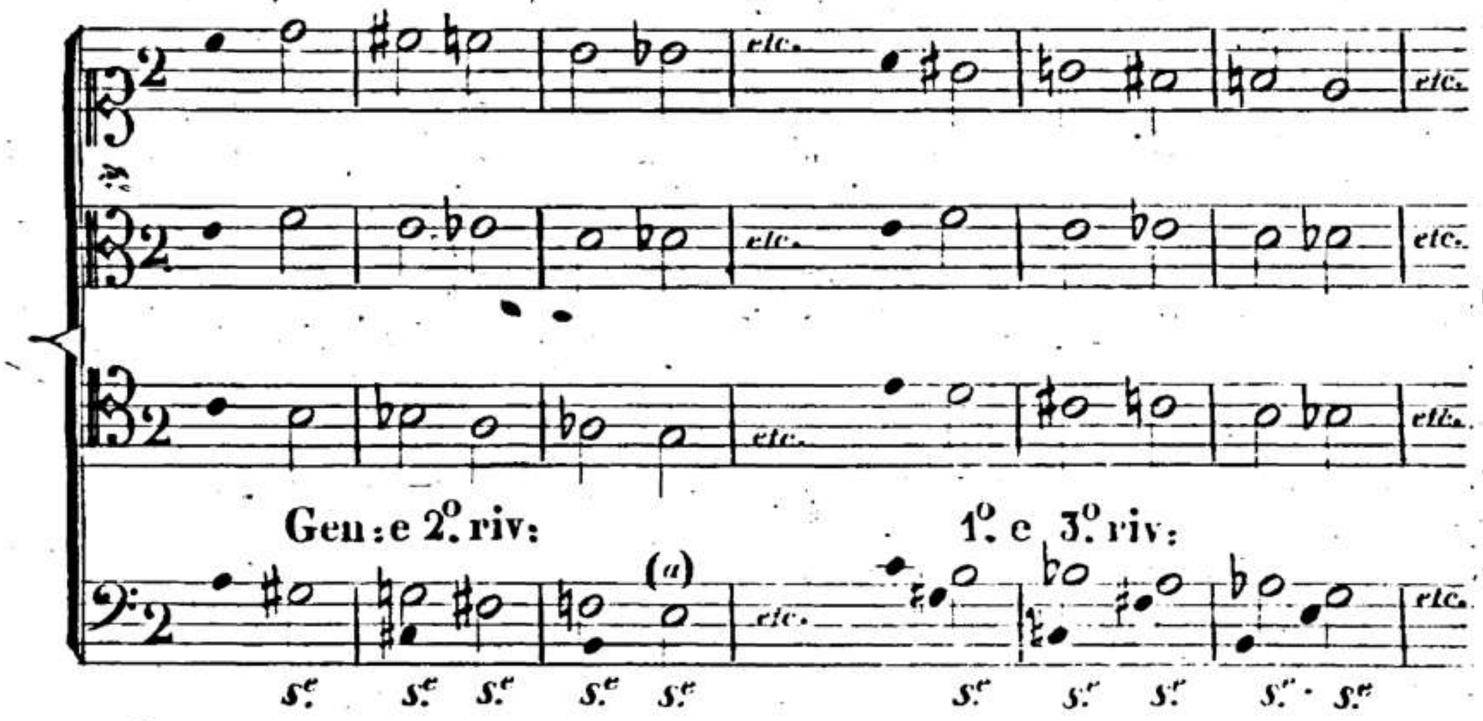
(*b*) Così il generatore, che il 1º. rivolto prepareranno la cadenza ingannando la risoluzione sul 2º. rivolto di tonica.

SETTIMA DIMINUITA SULLA SENSIBILE, E ×4.ta DEI DUE MODI.

N.° 43.

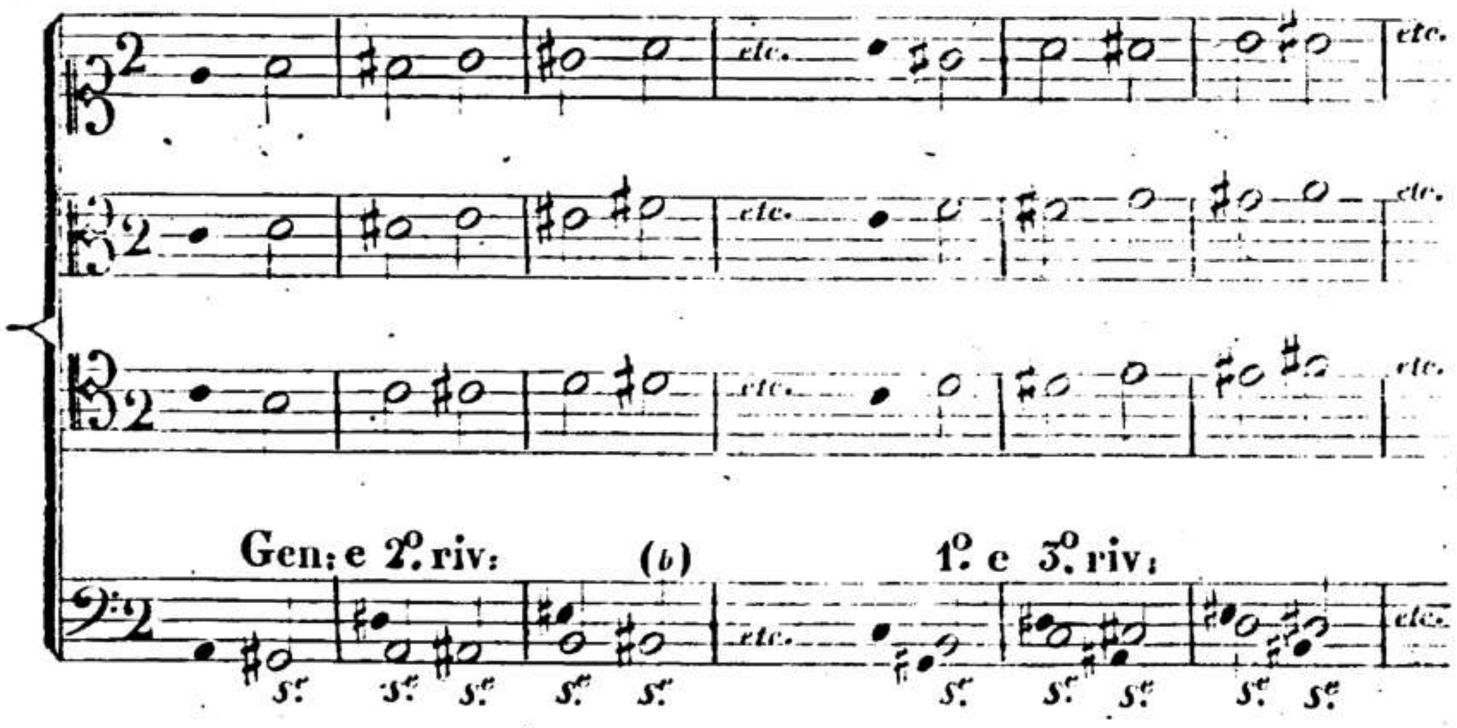


INGANNI DA UNA AD ALTRA SENSIBILE PER VIA DI BEMOLLI.



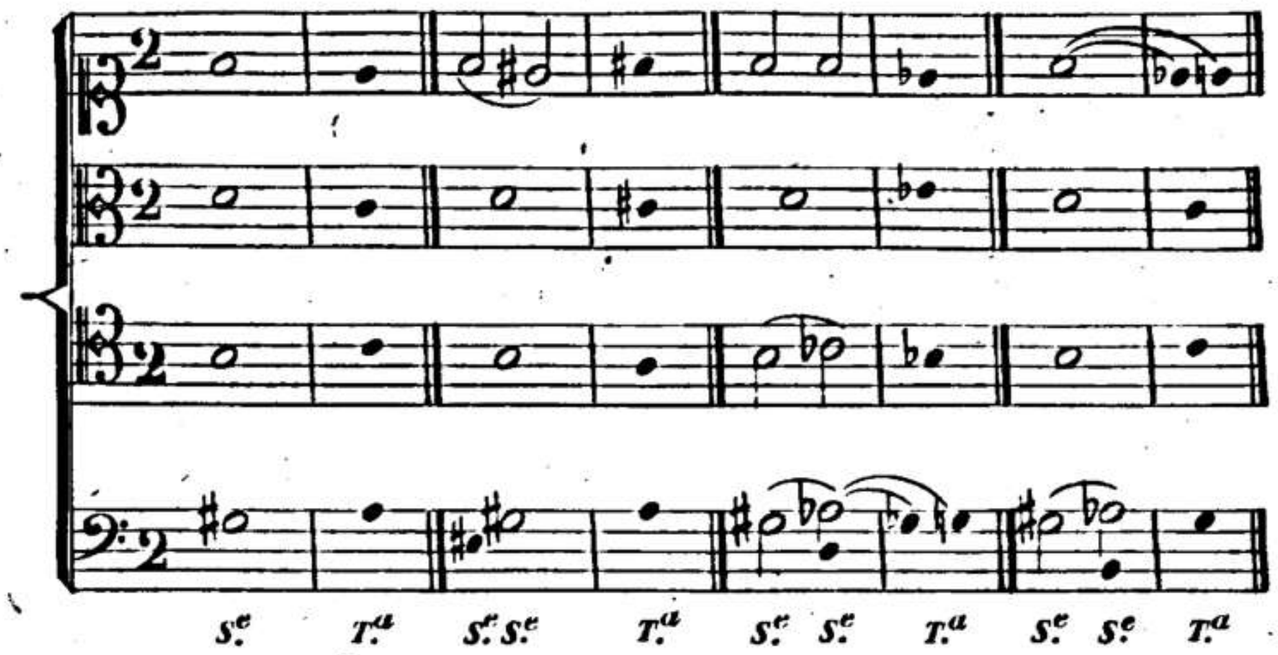
(a) Progredendo il basso dal generatore al 2.° rivolto, e dal 1.° al 3.°, le parti, pel miglior ordine, lo seguiranno di moto retto; dal che ne verrà una progressione di scale cromatiche in tutte le parti molto proprie al genere molle e patetico.

INGANNI DA UNA AD ALTRA SENSIBILE PER VIA DI DIESIS.

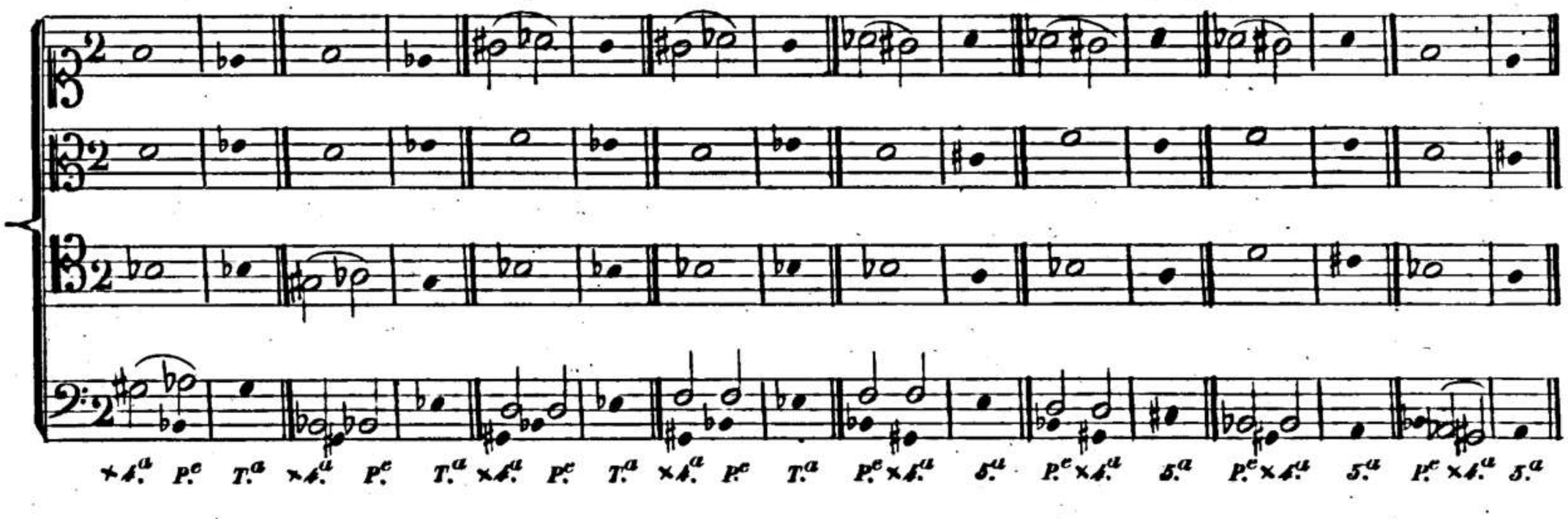


(b) Per le sopradette ragioni le parti seguono il moto del basso, da cui nasce un effetto tutto contrario al precedente.

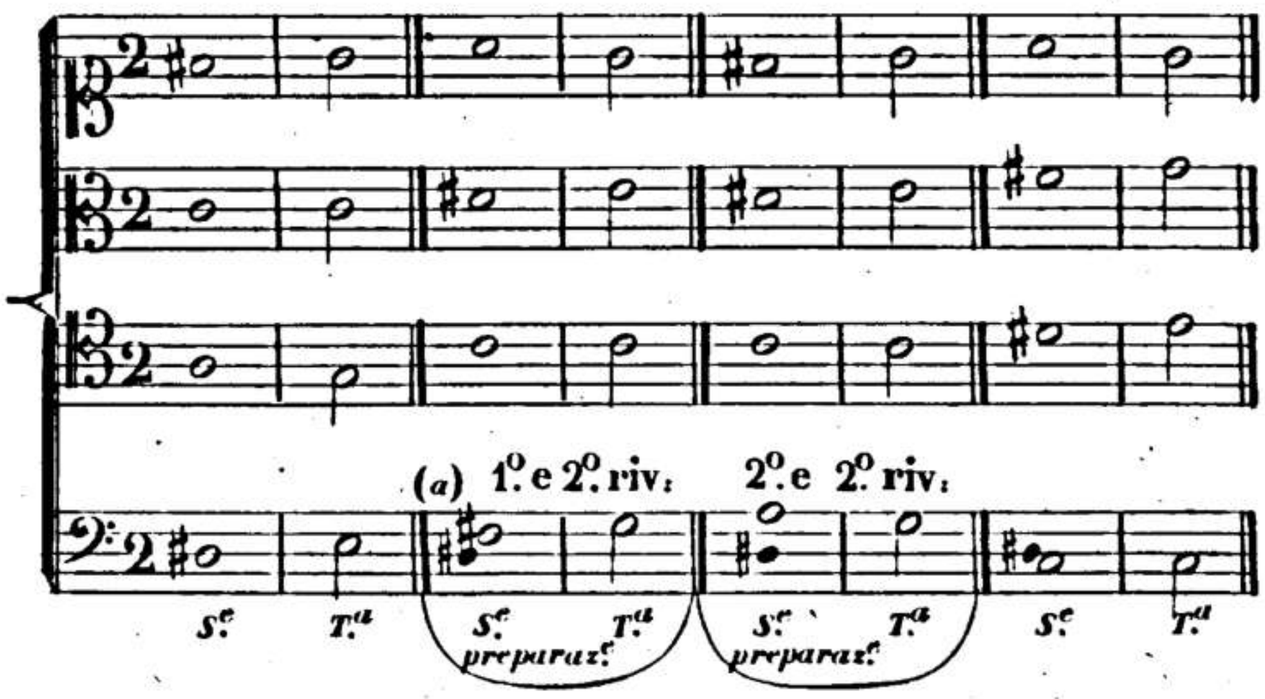
INGANNI PRODOTTI DALLA TRASPOSIZIONE ENARMONICA.



SCOMPOSIZIONE DELLA 7.ma DIMINUITA TRASFORMATA IN PRODUCENTE E VICEVERSA.

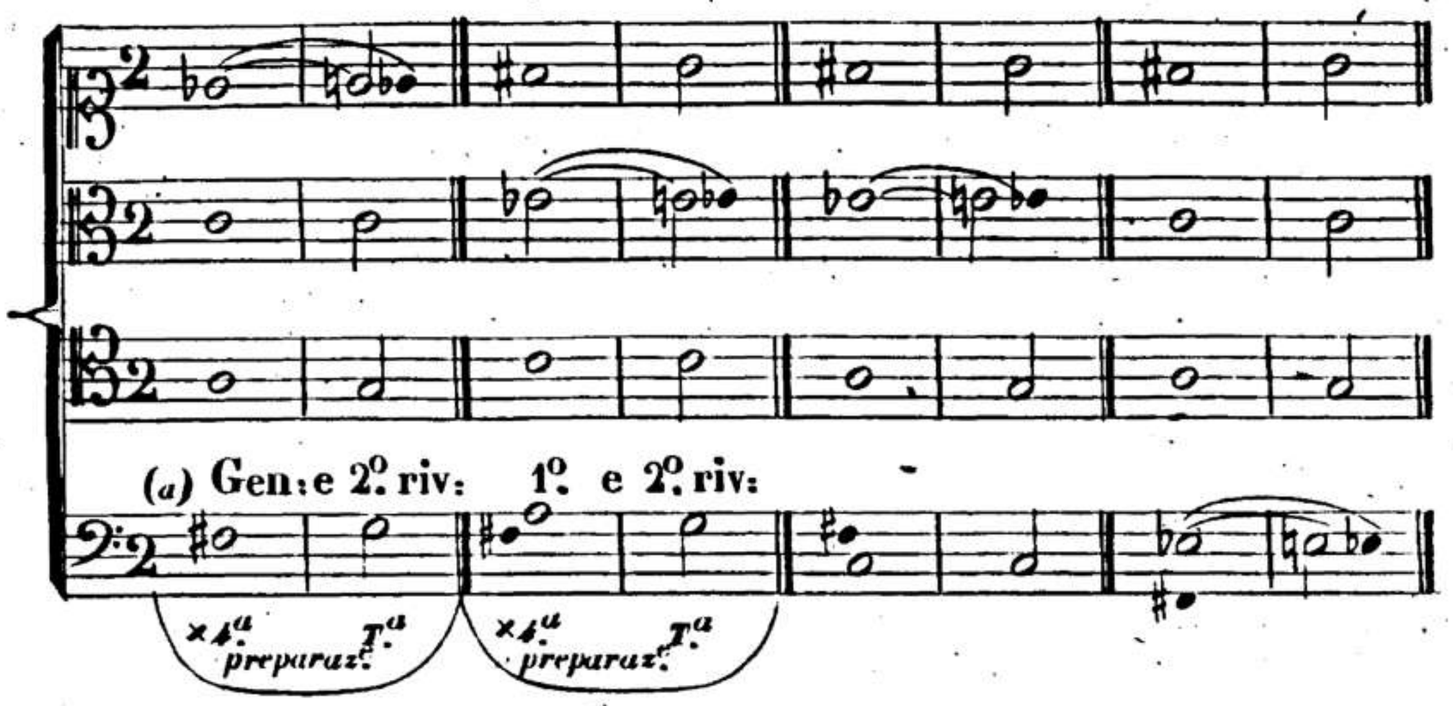


INGANNI DI 7.ma DIMINUITA CHE PREPARANO LA CADENZA NEL MODO MAGGIORE.



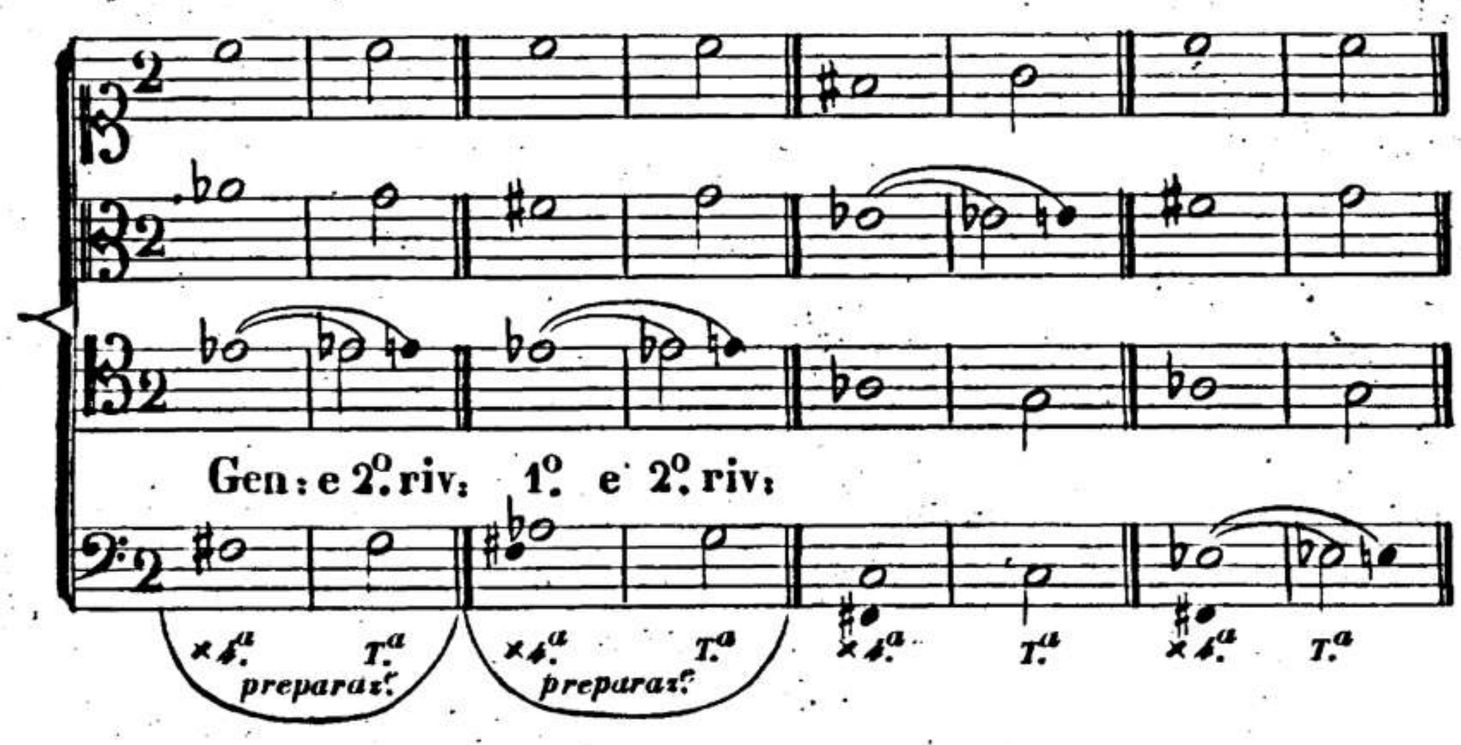
(a) Il 1.o rivolto di 7.a che inganna sul 2.o della tonica, come pure il 2.o della 7.a che parimenti inganna sul 2.o della tonica, vengono da alcuni usati nella preparazione alla cadenza del solo modo maggiore.

ALTRI CHE PREPARANO LA CADENZA NEL MODO MAGGIORE E MINORE.

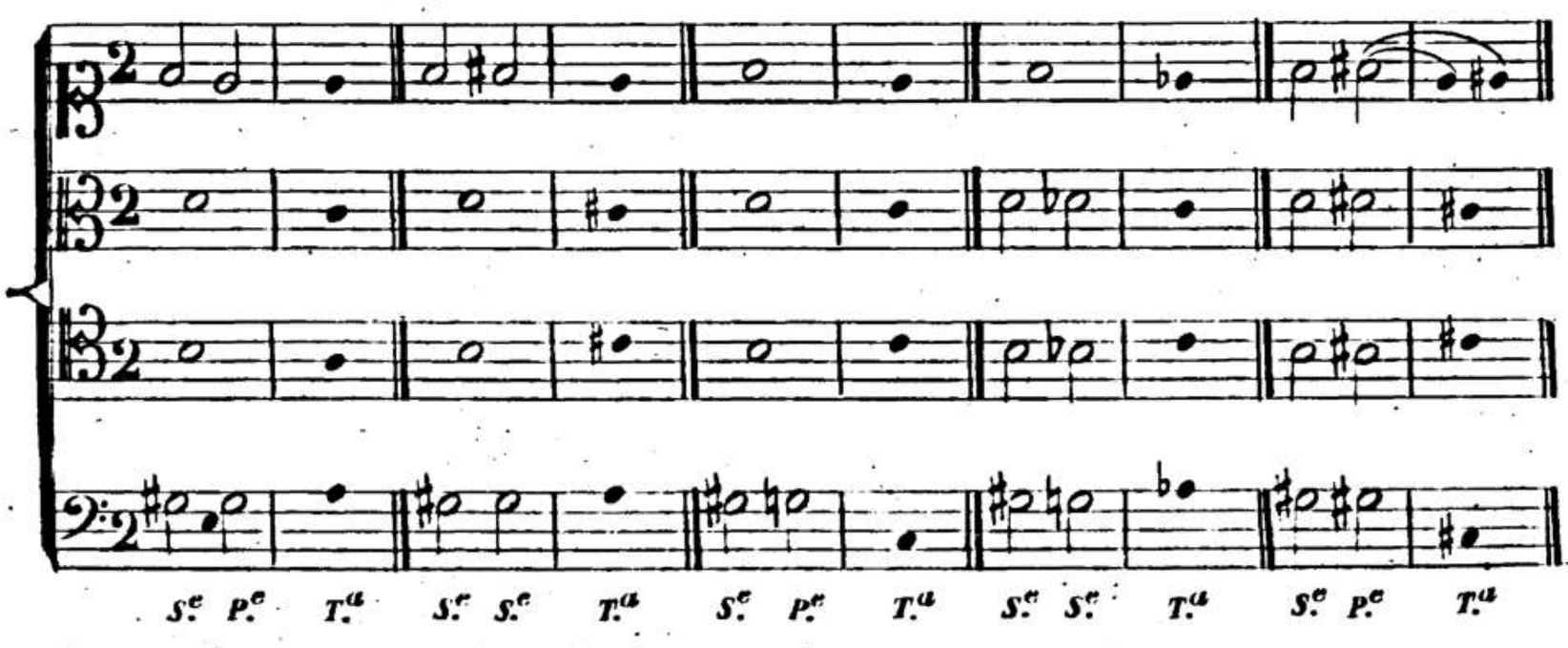


(a) Il generatore sulla ×4ª., ed il suo 1°. rivolto sono i due accordi più usitati nella preparazione della cadenza, sì perchè servono ad ambidue i modi, che per essere preferibile la denominazione di ×4ª. dell'istesso modo, alla sensibile di un modo estraneo.

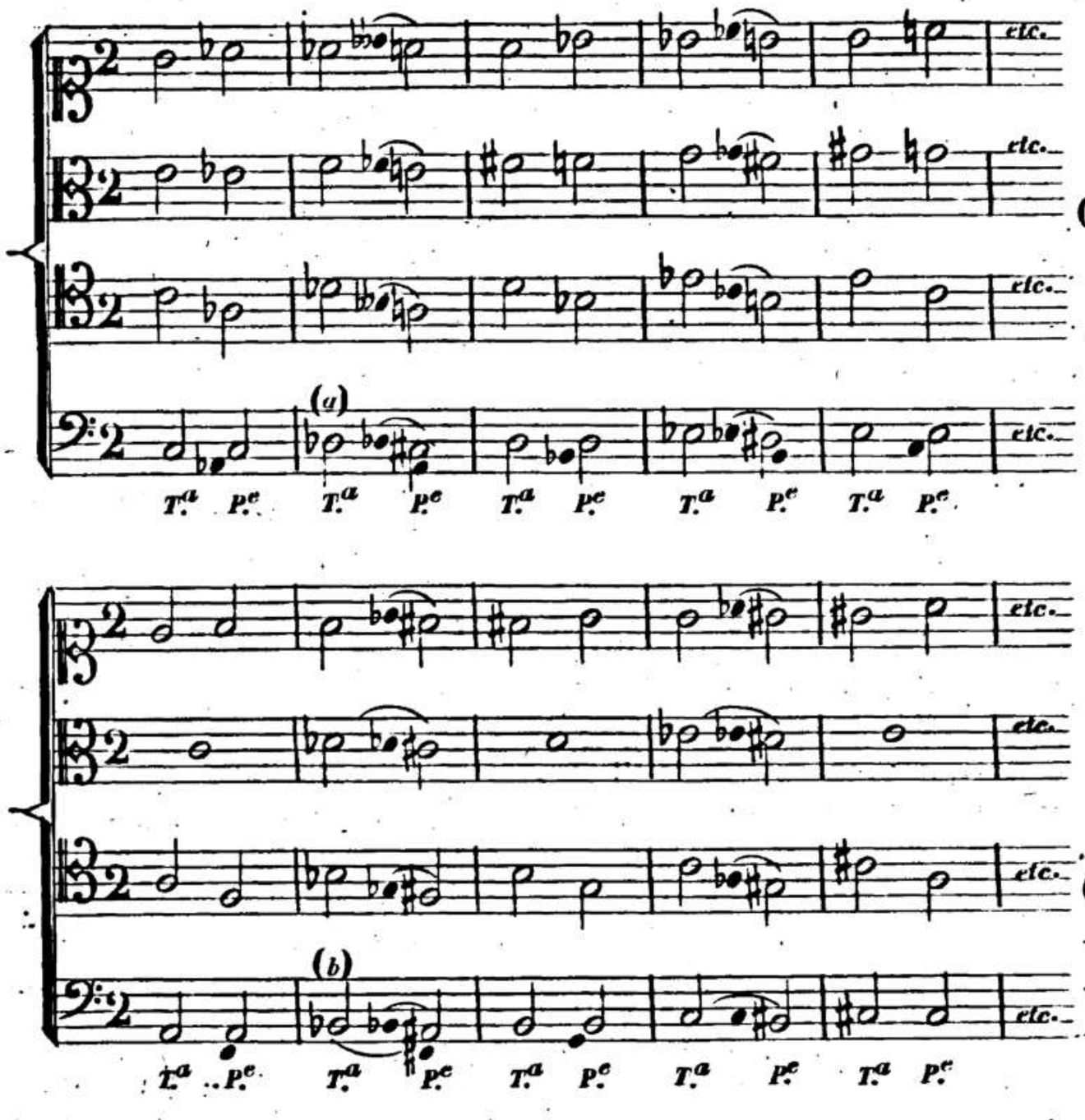
ALTRI INGANNI CHE PREPARANO LA CADENZA COLLA SCOMPOSIZIONE DELLA 7ª DIMINUITA



ALTRI DIVERSI INGANNI.



N.° 44. TONICA DA SEMITUONO A SEMITUONO IN SU.



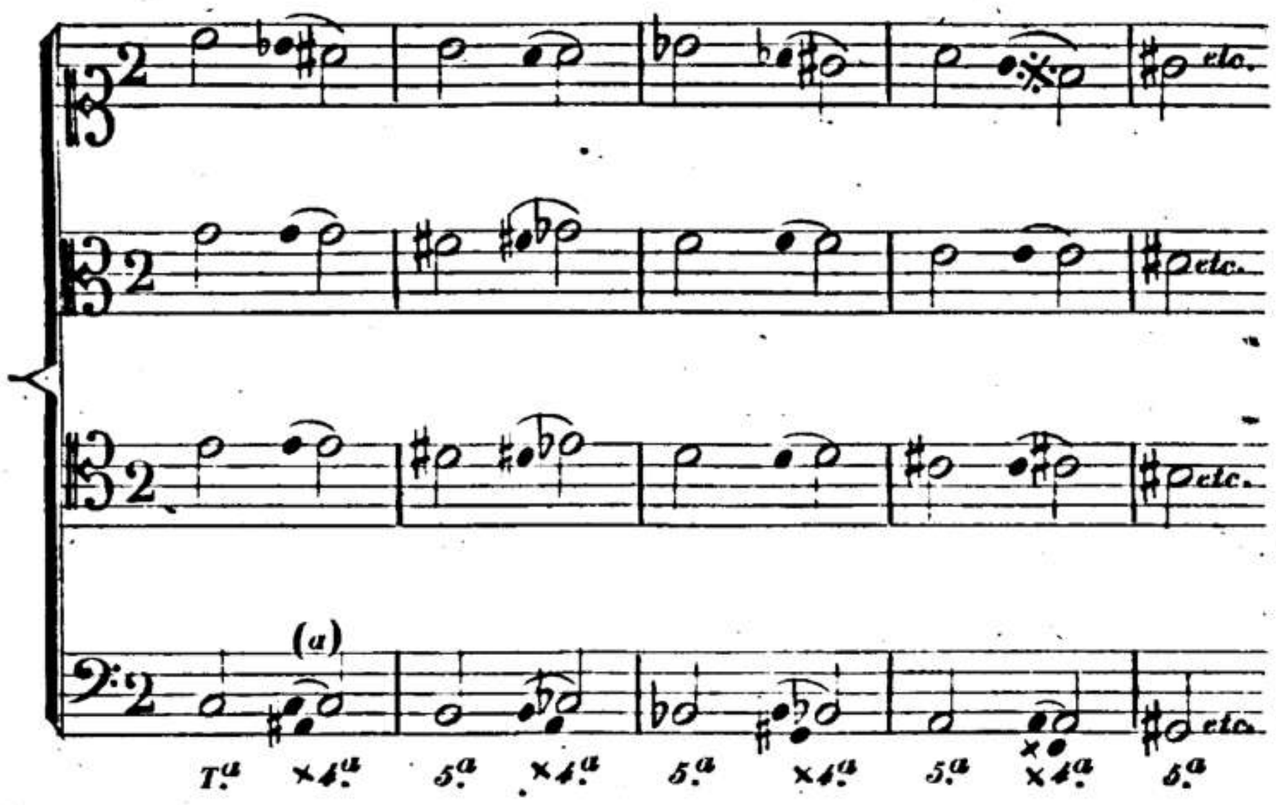
(a) Questa modulazione di 3.ª specie riesce alquanto aspretta a cagione delle spiacevoli relazioni che nascono fra le toniche maggiori e le producenti, e dall'una all'altra tonica.

(b) Non producendo il collegamento delle toniche minori e producenti veruna cattiva relazione, la modulazione sarà dolcissima.

(c) Questa medesima modulazione formata dalla 2.ª e 1.ª specie allontana qualunque spiacevole relazione a motivo della triade minore che succede alla maggiore.

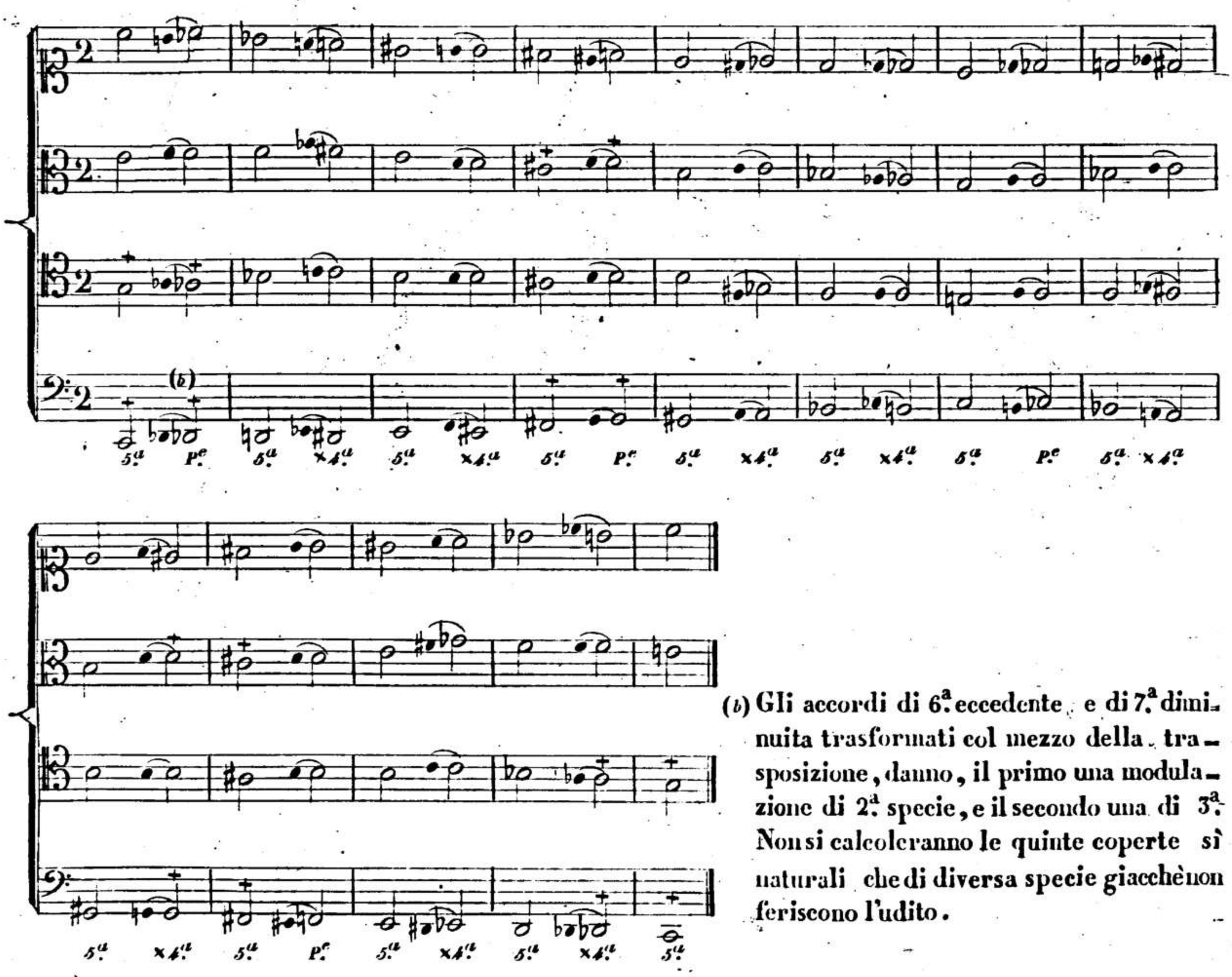
(d) La consuetudine che ha fatto l'orecchio di accogliere l'accordo di 6.ª eccedente segnato colle notine come una preparazione alla cadenza del modo impresso, rende più grato l'inganno, allorchè viene trasformato in una producente apportatrice di una modulazione di terza specie.

QUINTA DEL MODO MINORE DA SEMITUONO A SEMITUONO IN GIÙ.



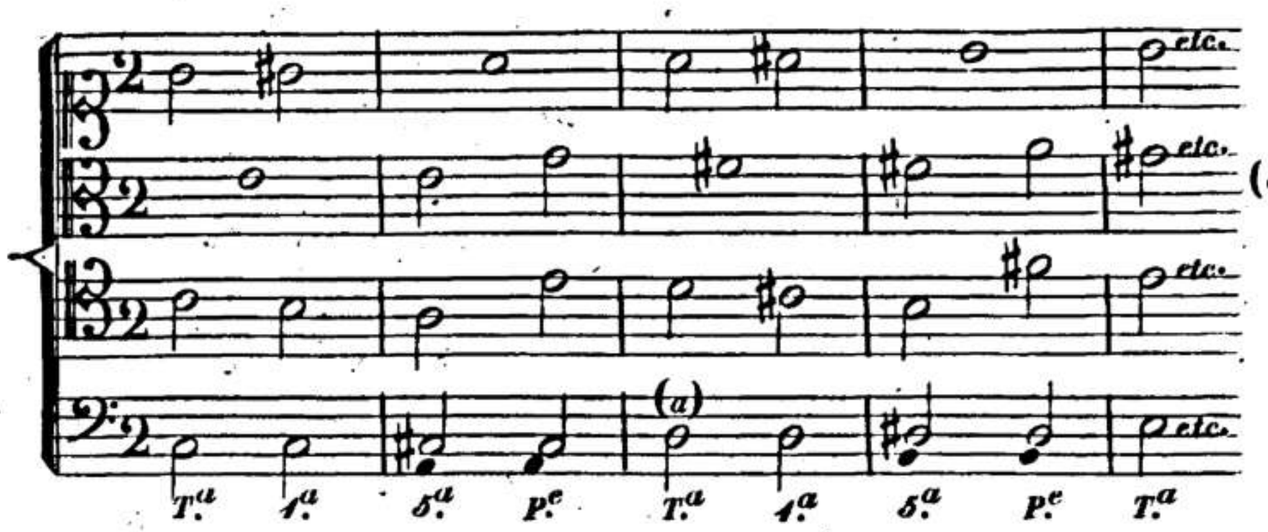
(a) Così l'accordo di 7.ª producente, sempre sentito con piacere, produce un' ottima modulazione di 1.ª specie allorquando è trasformato in quello di 6.ª eccedente.

SCALE CROMATICHE CONTRARIE.



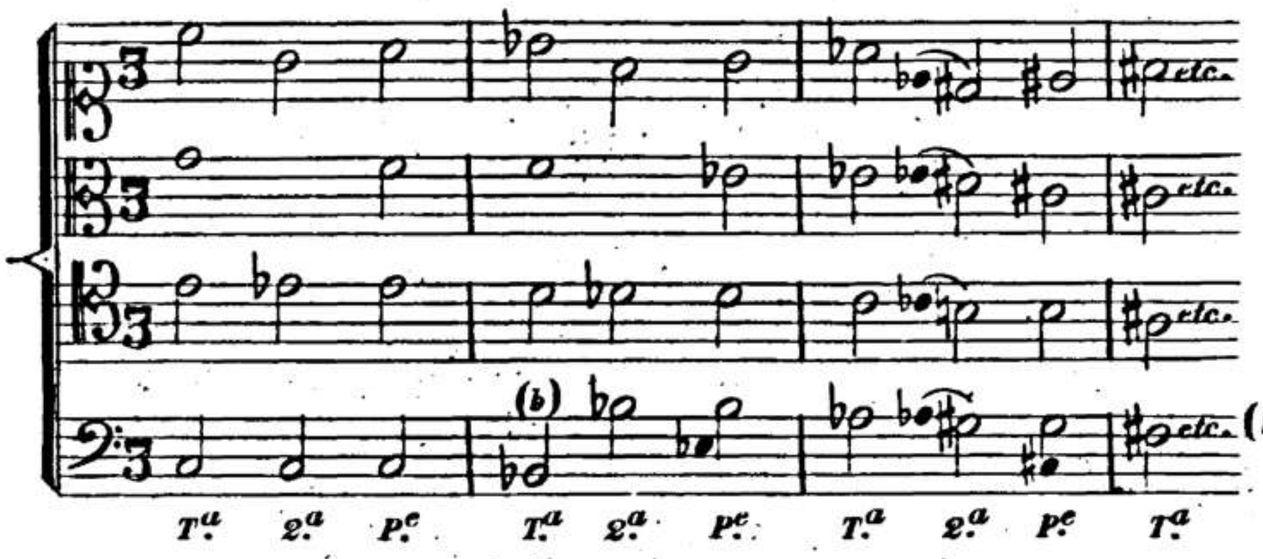
(b) Gli accordi di 6.ª eccedente, e di 7.ª diminuita trasformati col mezzo della trasposizione, danno, il primo una modulazione di 2.ª specie, e il secondo una di 3.ª. Non si calcoleranno le quinte coperte sì naturali che di diversa specie giacchè non feriscono l'udito.

TONICA DA TUONO A TUONO IN SU.



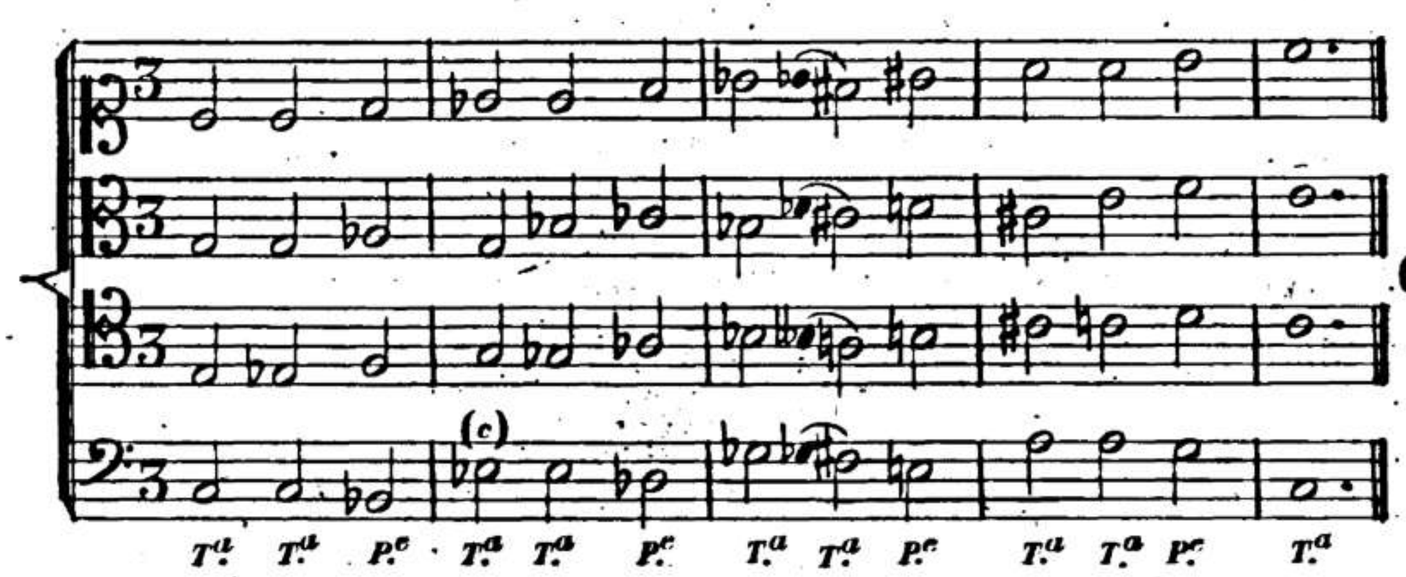
(a) Questa modulazione essendo larga, poichè da tuono a tuono vi succedono tre accordi conducenti più o meno alla tonica, l'orecchio non sente tanto la ruvidezza propria della modulazione di 2ª. specie per via di diesis.

TONICA DA TUONO A TUONO IN GIÙ.



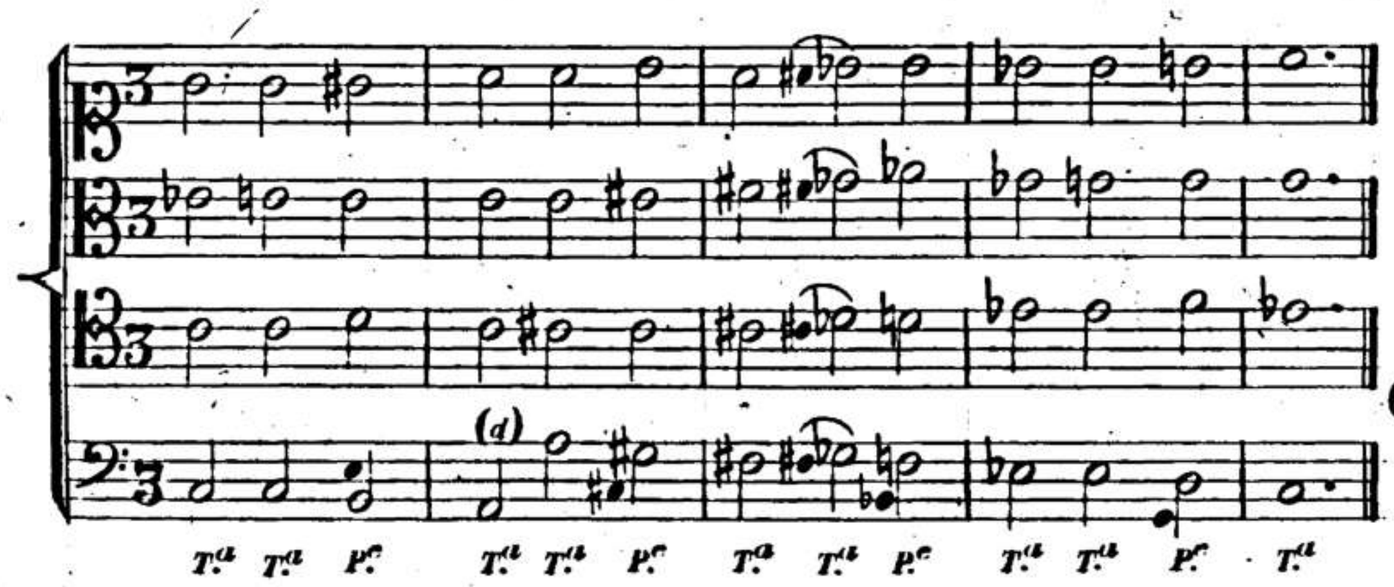
(b) Questa modulazione di 2ª. specie, per via di bemolli, è di ottimo effetto.

TONICA DA TERZA A TERZA MINORE IN SU.



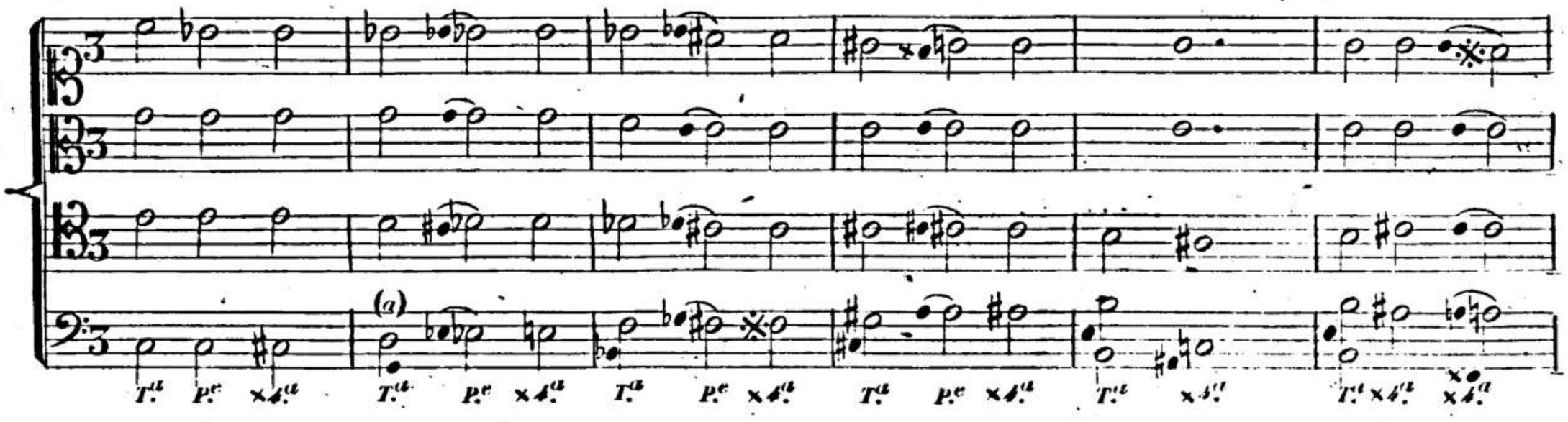
(c) L'ottava divisa in quattro terze minori presenta una modulazione di 2ª. specie piacevolissima, perchè è preparata dalla tonica minore, e perchè va per via di bemolli.

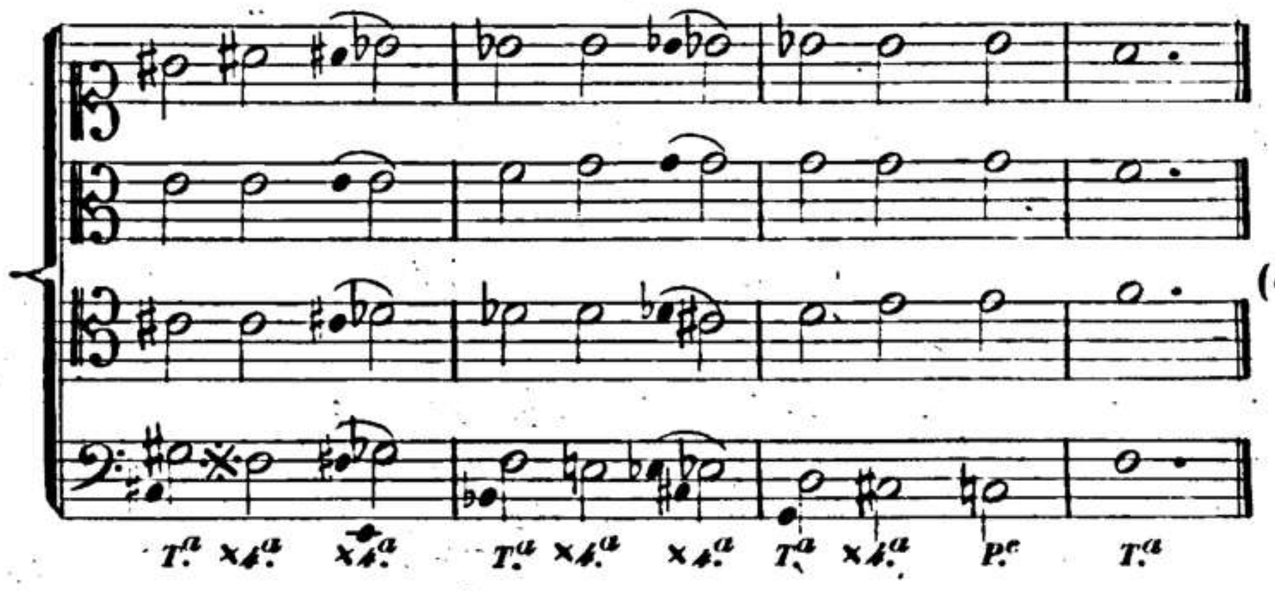
TONICA DA TERZA A TERZA MINORE IN GIÙ.



(d) Questa modulazione è come la precedente, di 2ª. specie, ma lascia qualche agrezza perchè va per la via de' diesis.

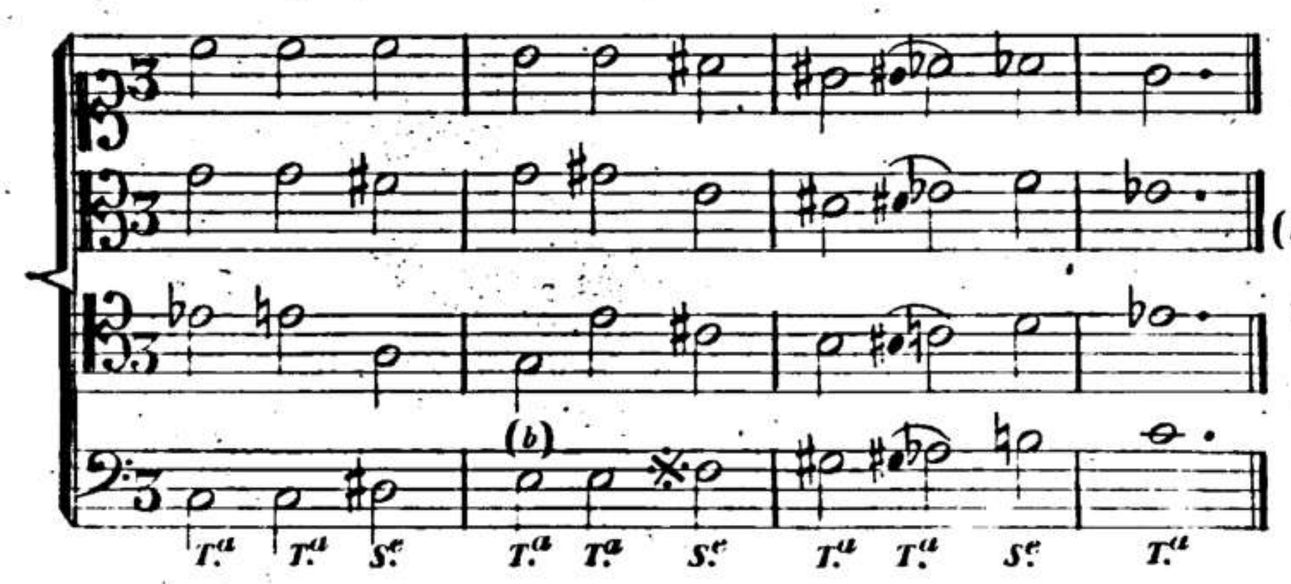
SCALA CROMATICA CHE TROVA LA TONICA DA 3.ª A 3.ª MINORE IN SU E IN GIÙ.





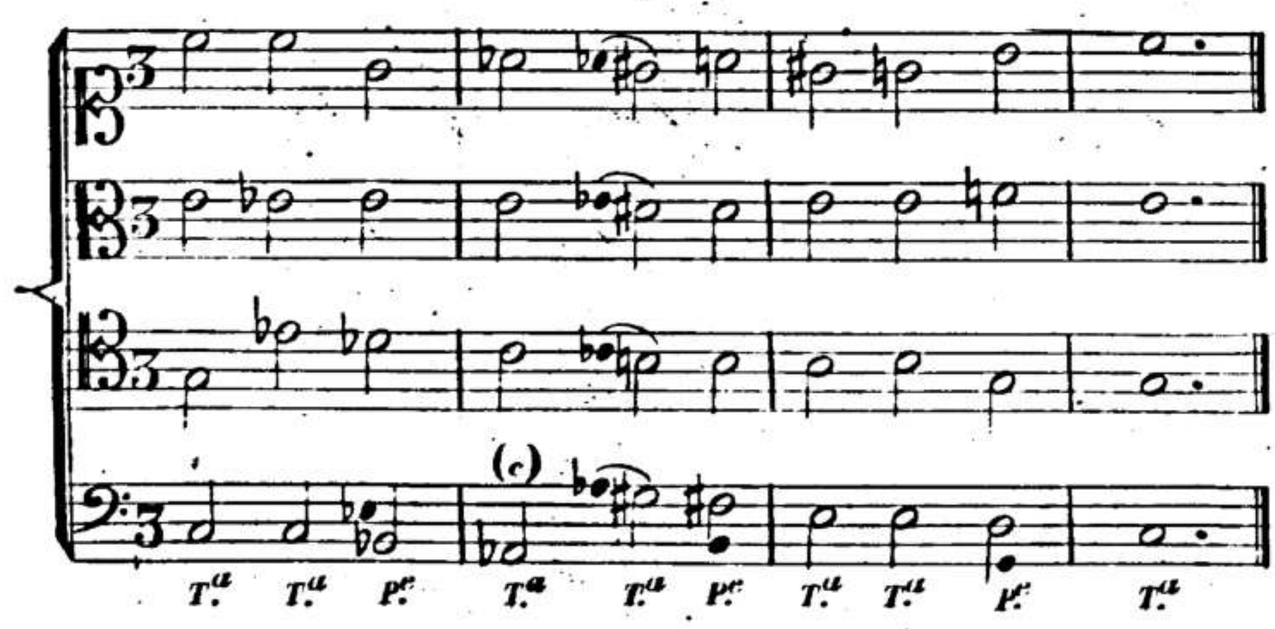
(a) Questa modulazione formata della 1.ª specie dalla producente alla 4.ª alterata, e di 2.ª specie dalla tonica alla producente, dà un effetto altrettanto maggiore in forza della gran quiete in cui sono le parti.

TONICA DA TERZA A TERZA MAGGIORE IN SU.



(b) L'ottava divisa in tre terze maggiori presenta una modulazione di quattro accidenti formata di 2.ª e 1.ª specie; ma siccome va per via di diesis lascia non so che di rincrescevole, sebbene la tonica maggiore la prepari.

TONICA DA TERZA A TERZA MAGGIORE IN GIÙ.

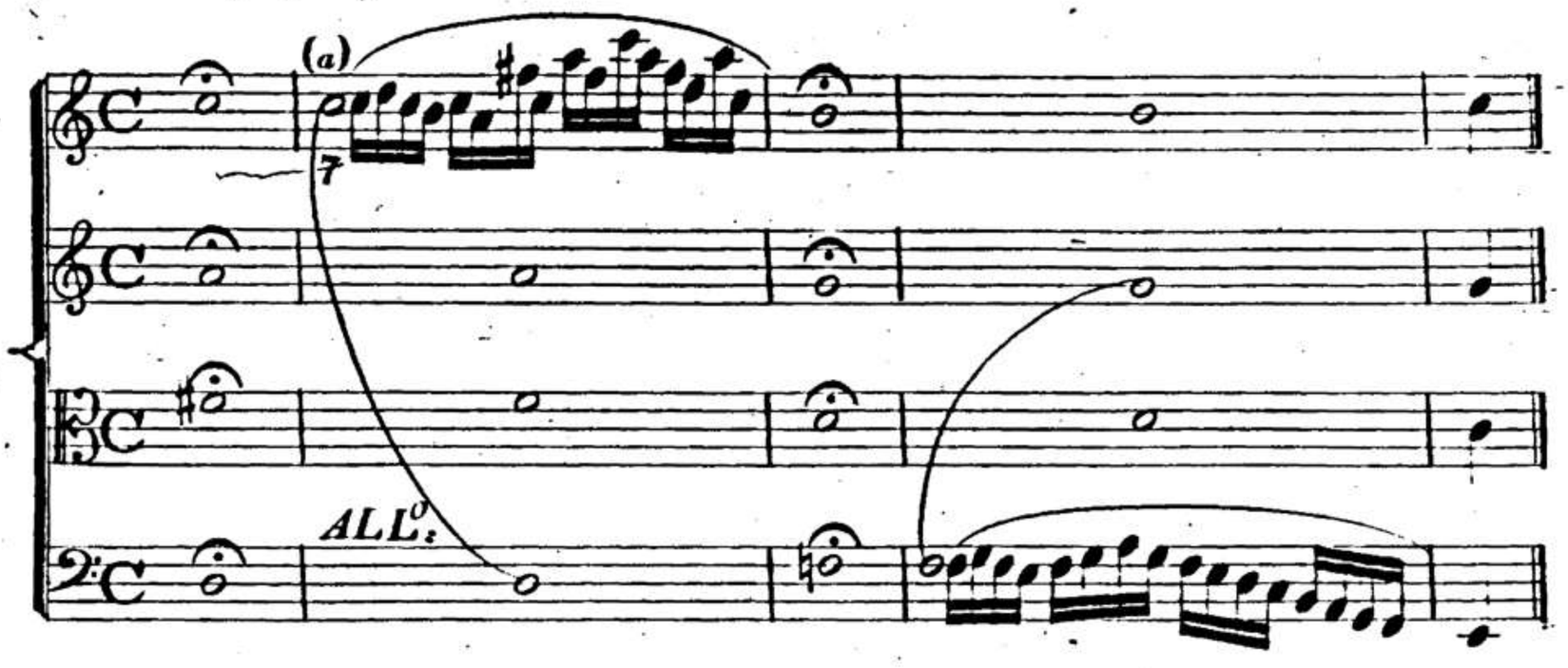


(c) La modulazione di terze maggiori discendenti è pure formata di 2.ª e 1.ª specie, ma caminando per la via dè bemolli si rende piacevolissima.

RIFIORITURE DELLE DISSONANZE SECONDARIE.

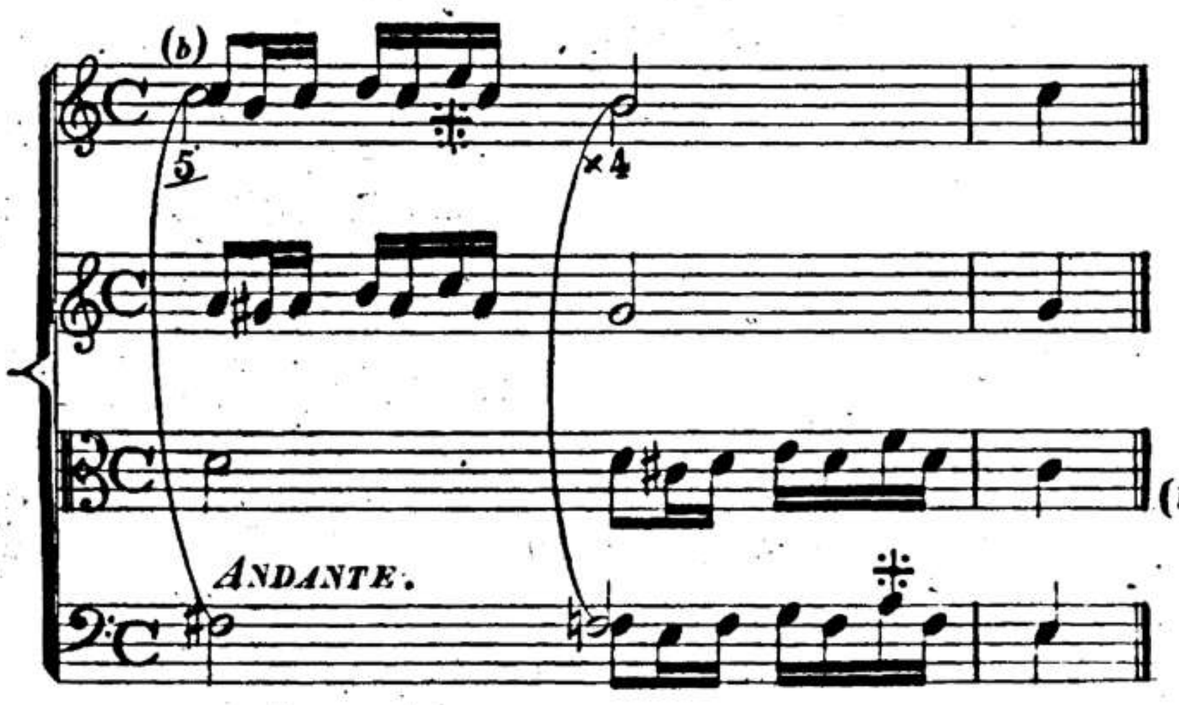
N.° 45.

7.ª PRODUCENTE E SUO 3.° RIVOLTO.



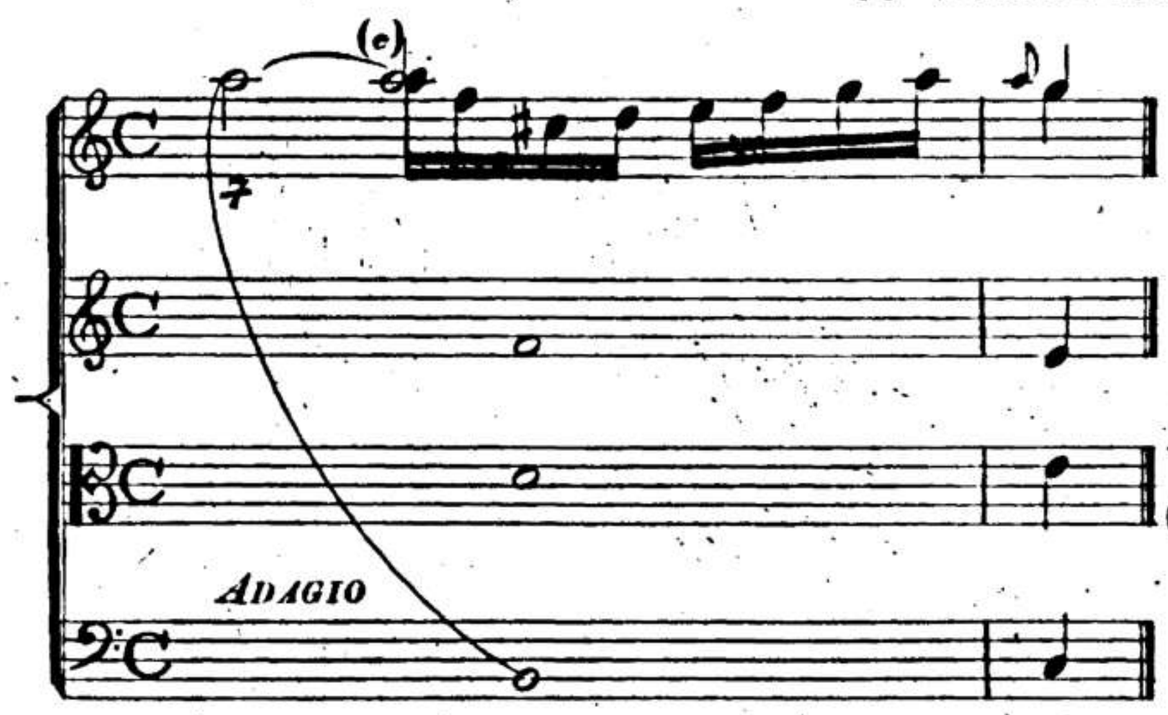
(*a*) La 7.ª producente, e il suo 3.° rivolto, non avendo limiti nella lor durata, lasciano un ampia libertà alla rifioritura.

5.ª DIMINUITA E 4.ª ECCEDENTE.



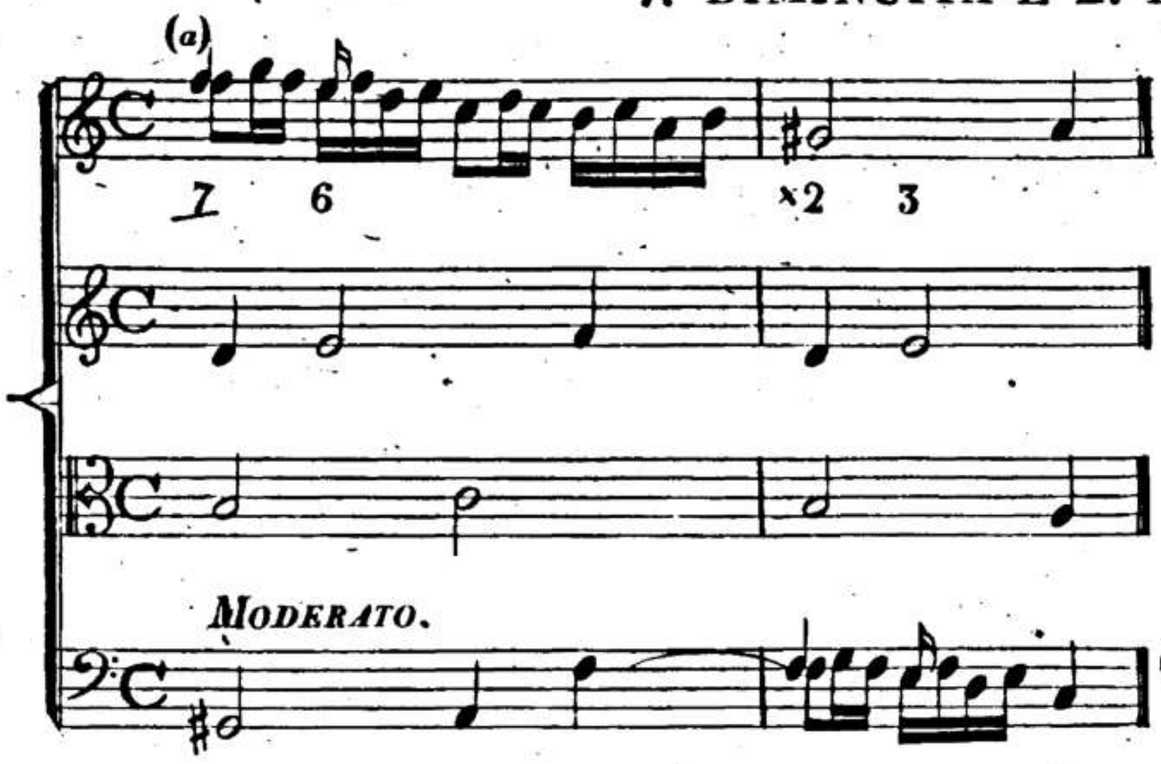
(*b*) La 5.ª diminuita e il suo complemento, o 3.° rivolto, aprono una vasta strada alla rifioritura. La nota di salto marcata ‡ viene accolta dall'udito come nota buona, ovvero come 9.ª di producente.

7.ª DIATONICA.



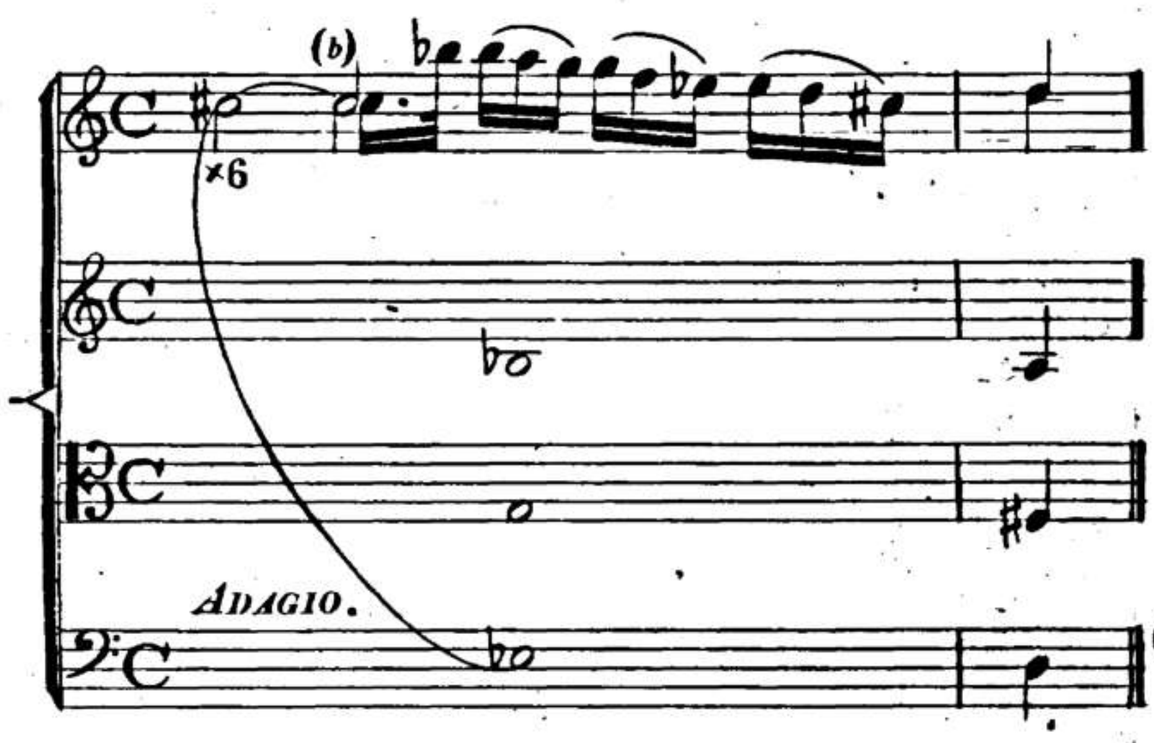
(*c*) La rifioritura della 7.ª diatonica non ha nè la piacevolezza, nè la libertà delle passate dissonanze, e il suo complemento o 3.° rivolto è troppo duro per essere rifiorito.

7.ª DIMINUITA E 2.ª ECCEDENTE.



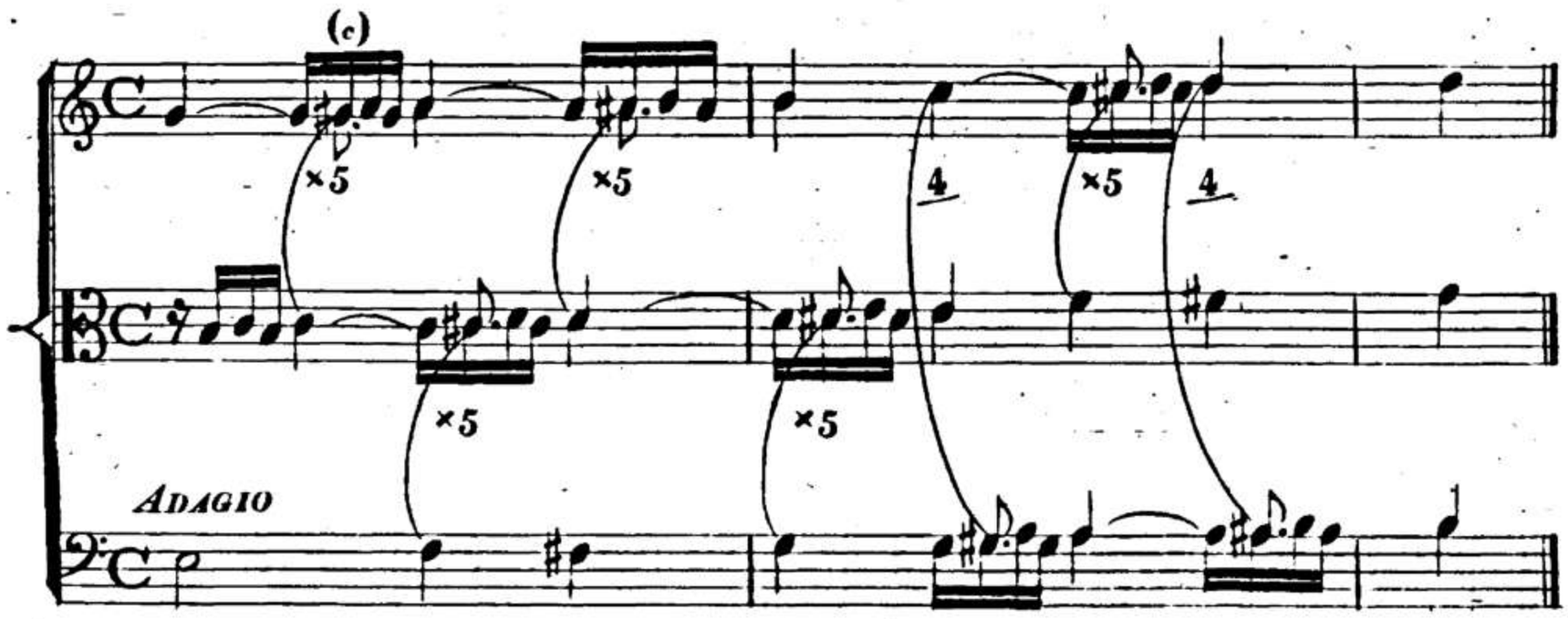
(a) La 7.ª diminuita e il suo complemento si prestano ottimamente alla rifioritura d'ogni genere.

6.ª ECCEDENTE.



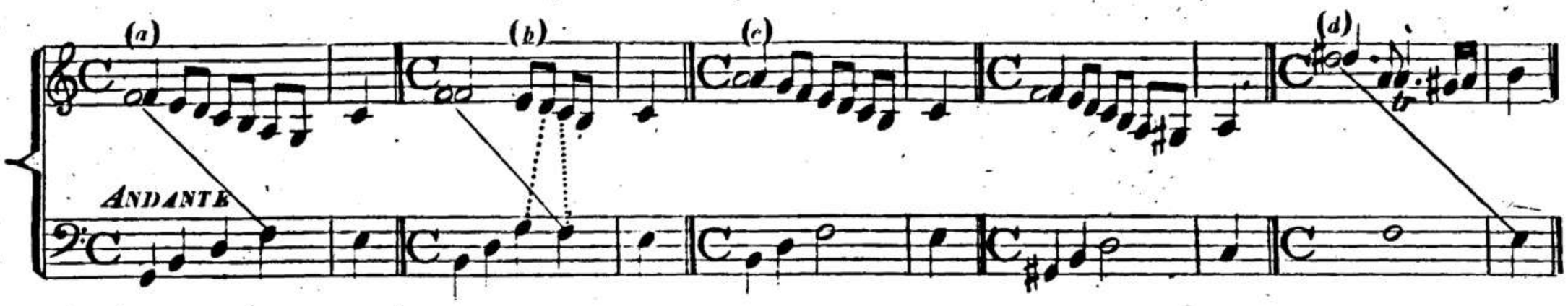
(b) La 6.ª eccedente dà pochissima libertà alla rifioritura, e nessuna il suo complemento.

5.ª ECCEDENTE, E 4.ª DIMINUITA.



(c) La 5.ª eccedente e il suo complemento non danno luogo che ad una ristretta rifioritura, anche in forza della prescritta durata della nuda dissonanza.

RISOLUZIONI CAMBIATE E SOTTINTESE DELLE DISSONANZE SECONDARIE.



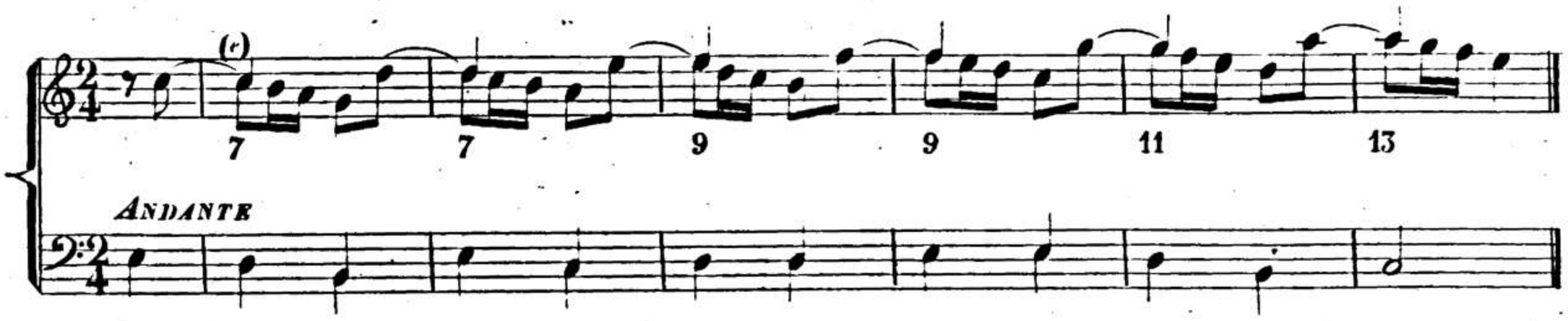
(*a*) Le risoluzioni della 7ª. producente, e della 5ª. diminuita seguente, sono cambiate nella parte del basso.

(*b*) Non si avrà scrupolo di fare due quinte di moto retto, qualora cadano sulle frazioni dei tempi, o sopra una poggiatura o nota cattiva.

(*c*) La 7ª. diatonica e la semidiatonica lasciano sottintendere le loro risoluzioni nel successivo accordo.

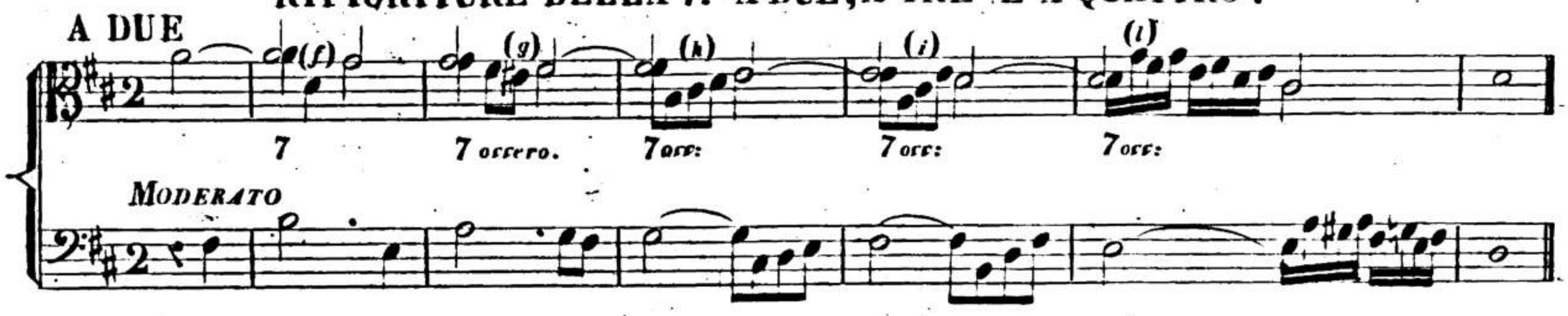
(*d*) La risoluzione della 6ª. eccedente è cambiata, poichè si trova nel basso del successivo accordo.

RISOLUZIONI CAMBIATE E SOTTINTESE DELLE DISSONANZE PRIMARIE.



(*e*) Le risoluzioni della 7ª. e della 9ª. sono cambiate nel basso del susseguente accordo, e le risoluzioni dell'11ª. e della 13ª. sono sottintese nel seguente accordo di risoluzione.

RIFIORITURE DELLA 7ª. A DUE, A TRE E A QUATTRO.



(*f*) Partendo dal principio che la 5ª. dev'essere posposta alla 3ª., a due sole parti, sarà da preferirsi il salto dalla 7ª. alla 3ª. del fondamentale.

(*g*) Quando la rifioritura discende di grado sulla 5ª. del fondamentale, questa può essere alterata, producendo così un semituono gradito.

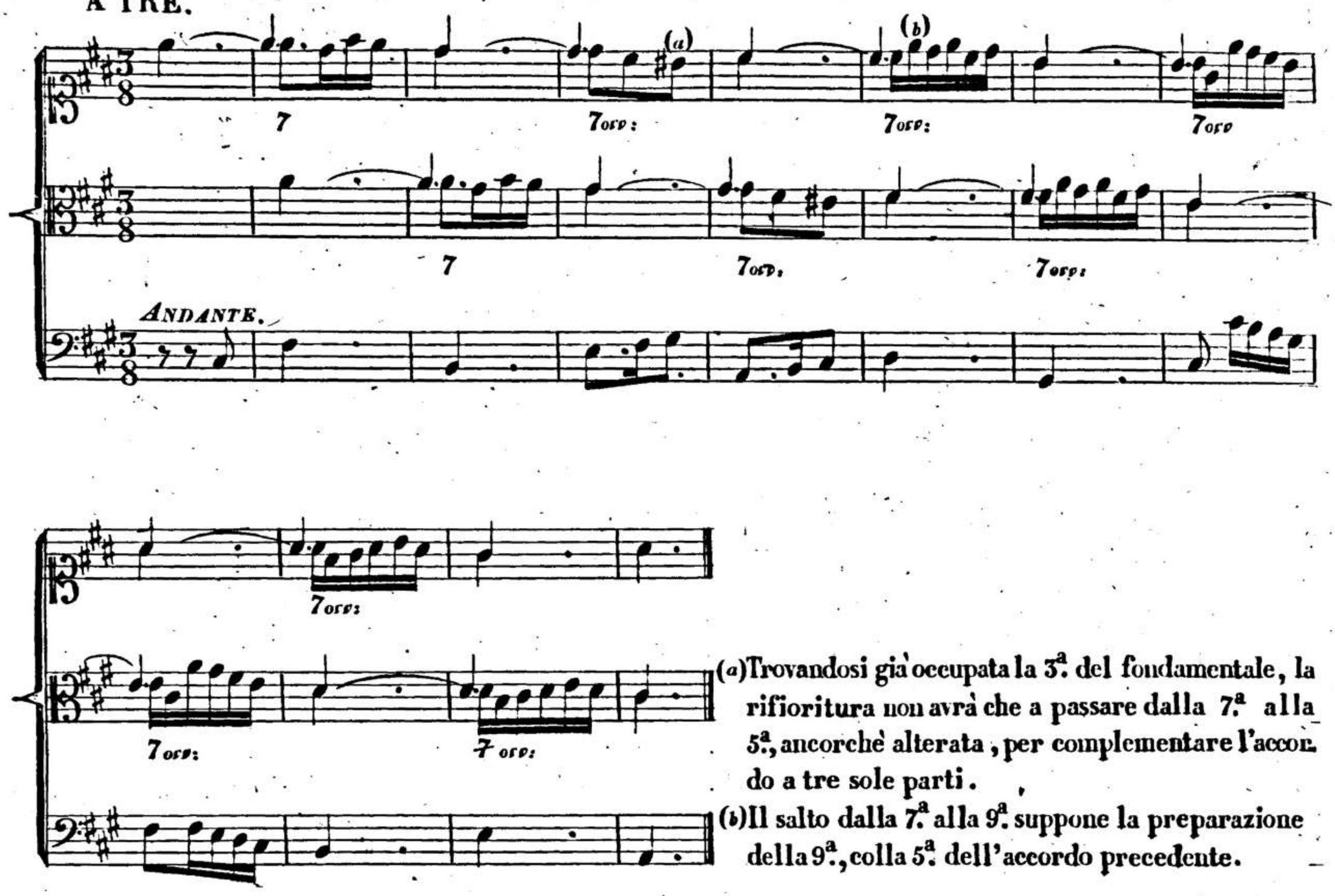
(*h*) Saltando la parte superiore dalla 7ª. alla 3ª., e progredendo sino alla 5ª. del fondamentale, viene così a percorrere tutti i numeri integrali.

(*i*) Passando l'arpeggio da un numero all'altro, viene così a completare l'accordo anche a due sole parti.

(*l*) Questa rifioritura sarà piacevole a due parti, sebbene non vi siano altri numeri integrali che la 7ª. e la 3ª.

A TRE.

ANDANTE.

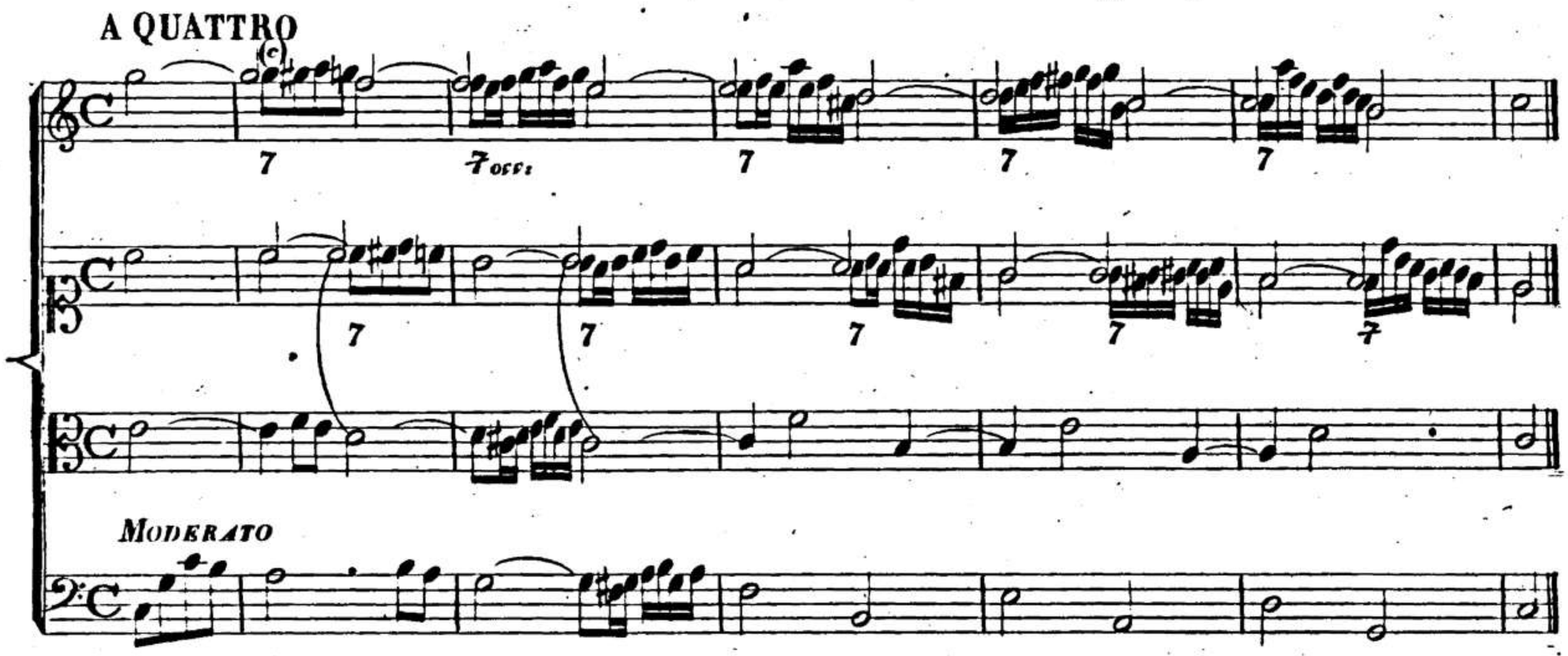


(a) Trovandosi già occupata la 3ª. del fondamentale, la rifioritura non avrà che a passare dalla 7ª. alla 5ª., ancorchè alterata, per complementare l'accordo a tre sole parti.

(b) Il salto dalla 7ª. alla 9ª. suppone la preparazione della 9ª., colla 5ª. dell'accordo precedente.

A QUATTRO

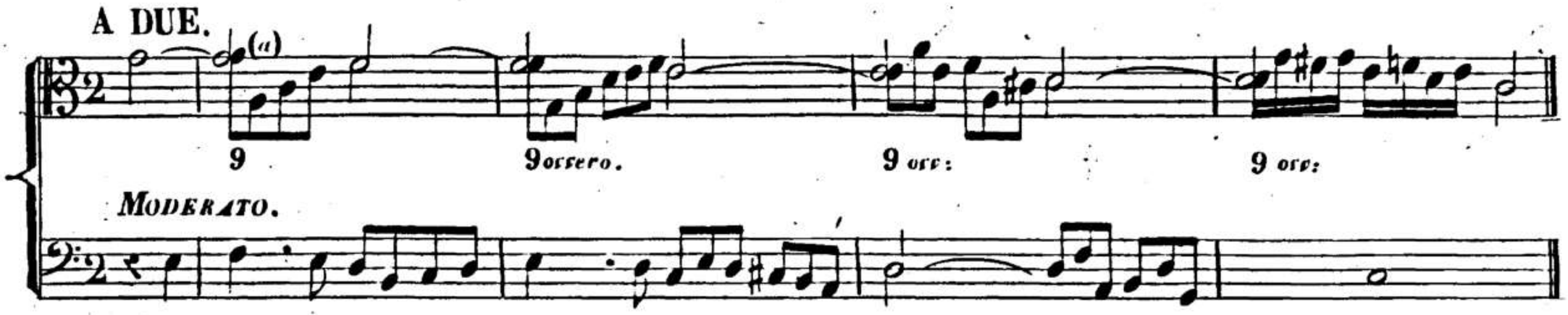
MODERATO



(c) A quattro parti la rifioritura trova l'accordo di 7ª. completo, e perciò non potrà a meno di passare su questo o quell'altro numero integrale, o giusto, o alterato, ciò che obbligherà le parti di mezzo a completare le armonie.

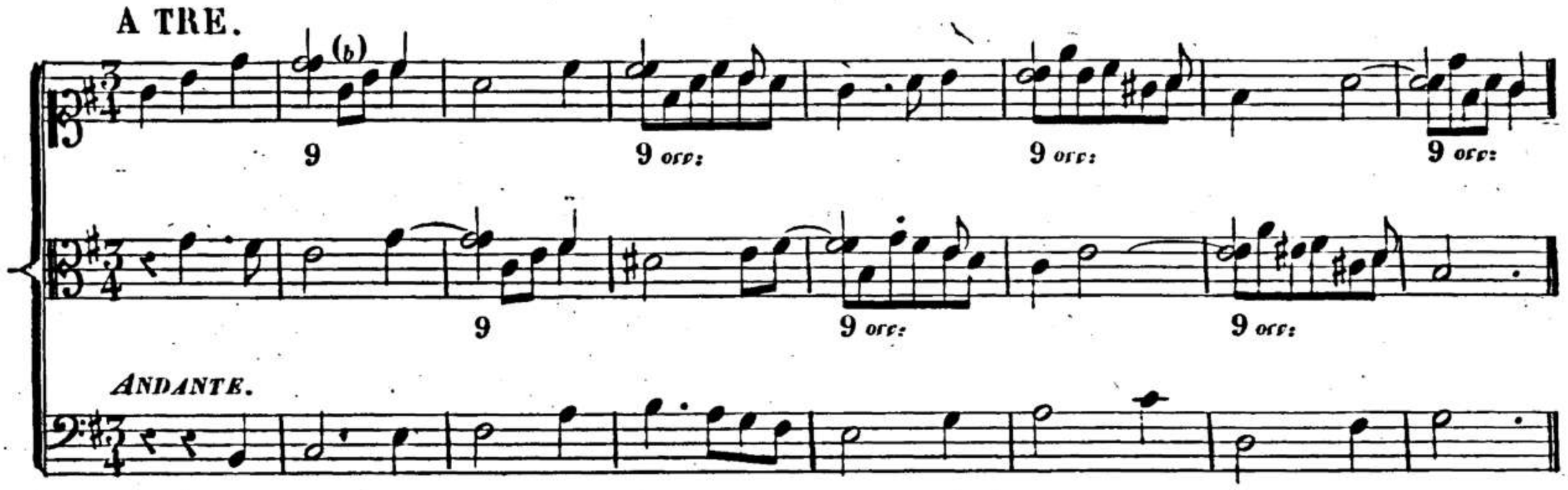
RIFIORITURE DELLA 9ª. a DUE, a TRE e a QUATTRO.

A DUE.



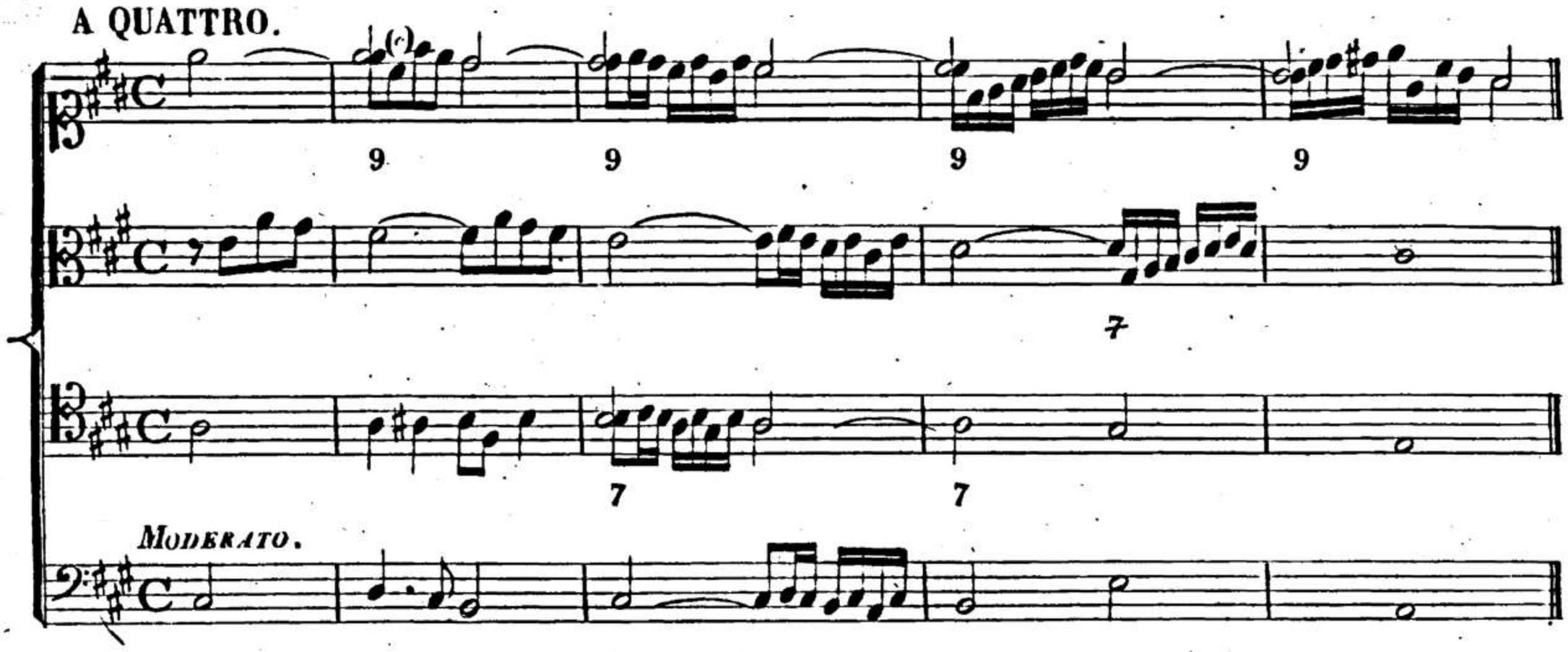
(a) Non presentando l'accordo di 9ª. a due parti, che i soli estremi, la rifioritura indicherà l'accordo, percorrendo la 3ª., la 5ª. e la 7ª.

A TRE.



(b) Accompagnandosi l'accordo di 9ª. a tre parti solitamente colla 3ª., converrà raggirare la rifioritura sulla 5ª. e la 7ª., essendo i due numeri mancanti.

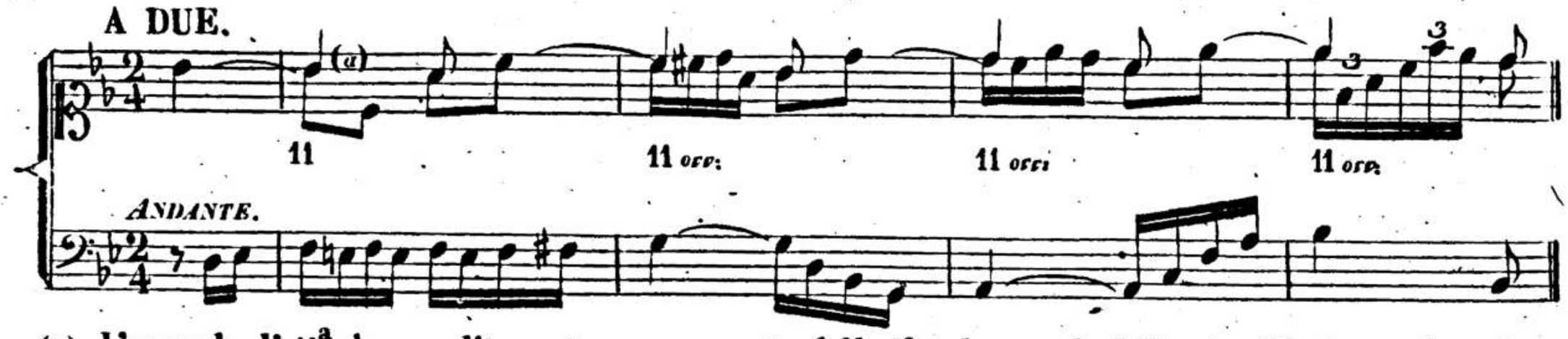
A QUATTRO.



(c) Essendo comunemente trattato l'accordo di 9ª. a quattro col puro accompagnamento della 3ª. e 5ª., la rifioritura completerà l'accordo toccandone la 7ª. o di salto o per grado.

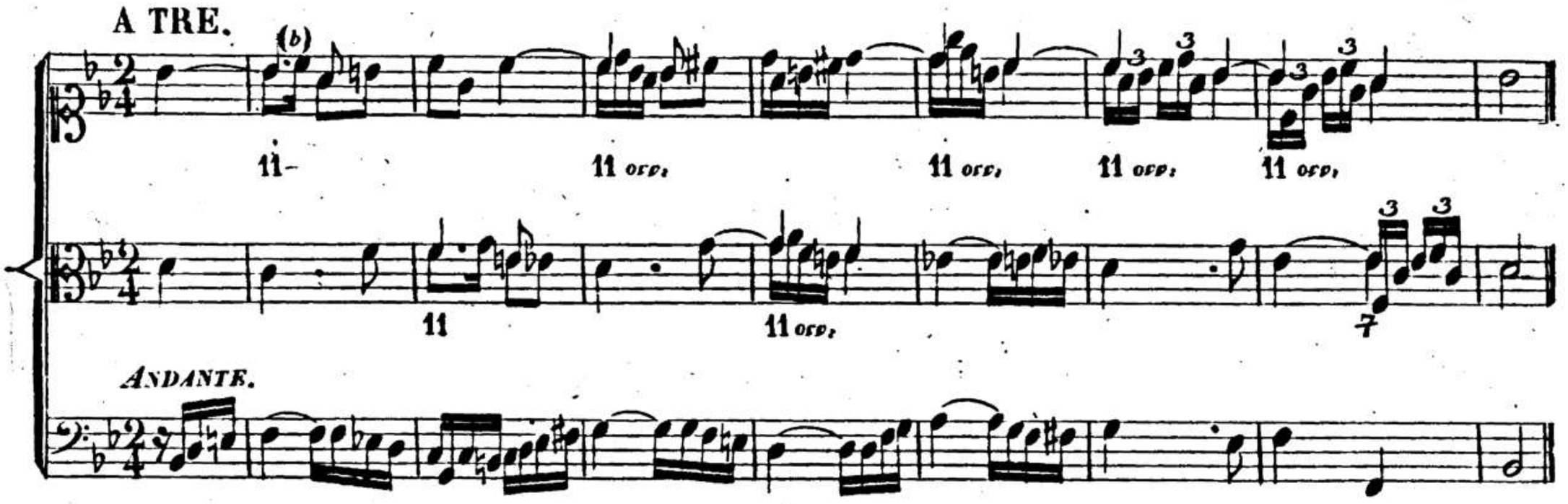
RIFIORITURE DELL' 11.ª a DUE, a TRE e a QUATTRO.

A DUE.



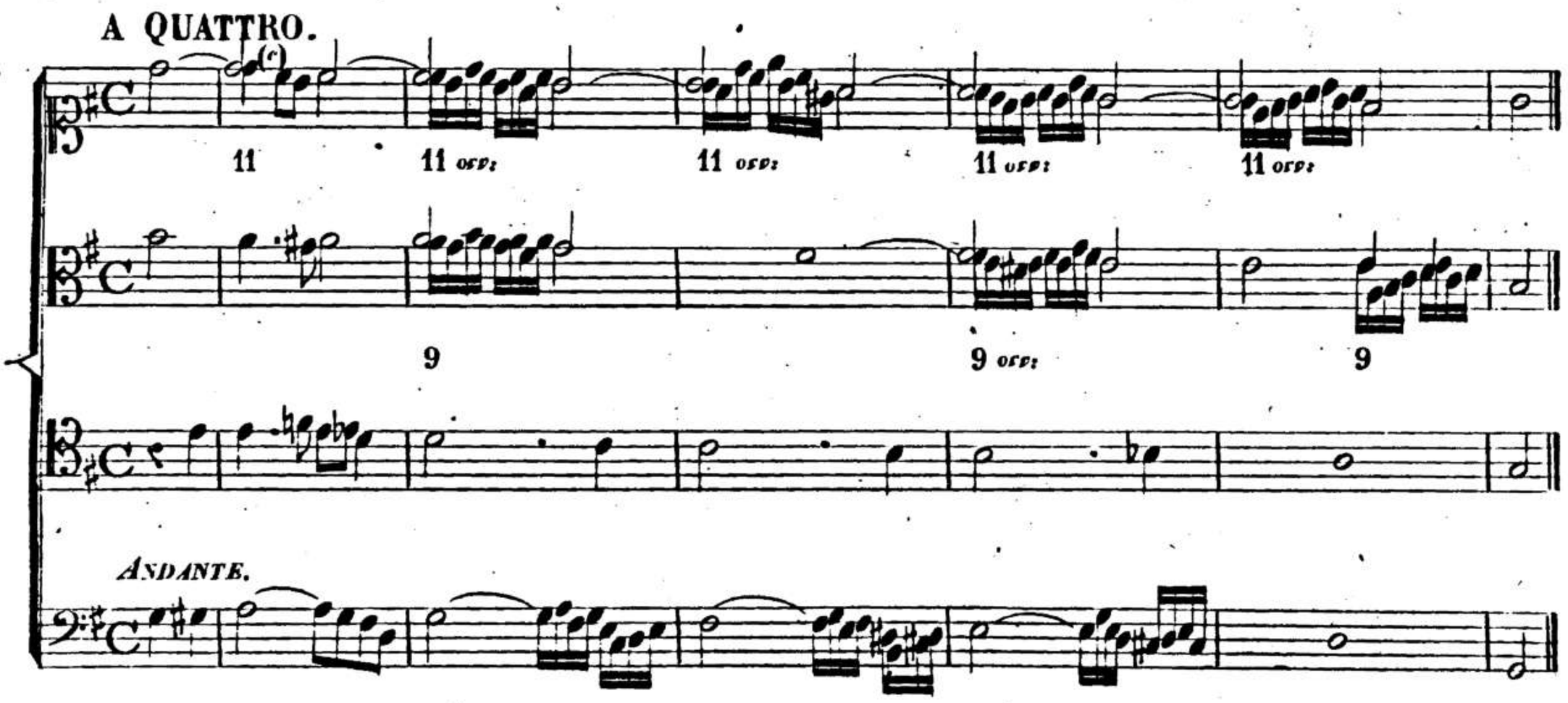
(a) L'accordo di 11.ª che va solitamente accompagnato dalla 5.ª, a due parti abilita la rifioritura al salto sull'anzidetta 5.ª, non che sugli altri numeri integrali.

A TRE.



(b) Quì trovandosi la 5.ª, la rifioritura dell'11.ª completerà l'accordo cogli altri numeri.

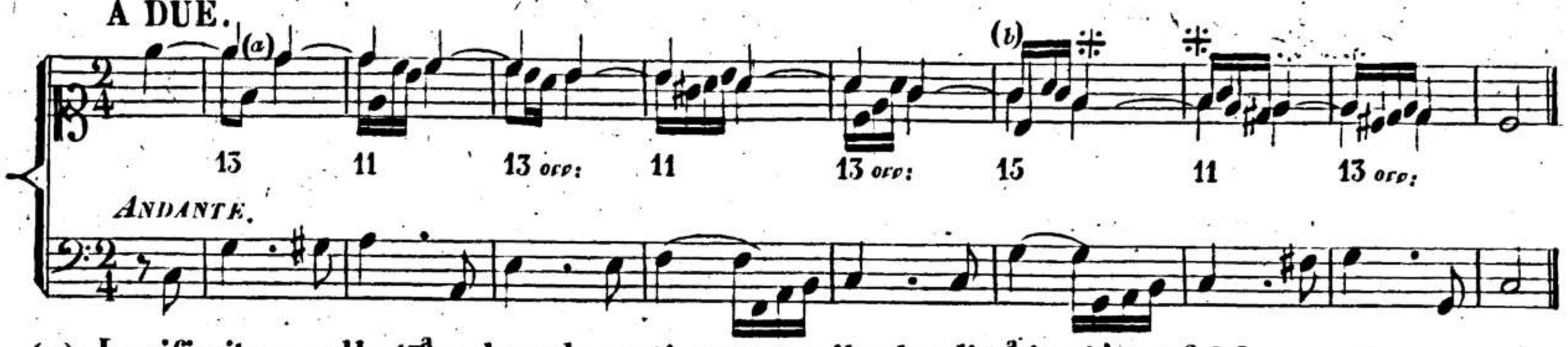
A QUATTRO.



(c) A quattro parti la rifioritura toccherà alternativamente tutti quei numeri integrali che veranno più in acconcio.

RIFIORITURA DELLA 13.ª a DUE, a TRE e a QUATTRO.

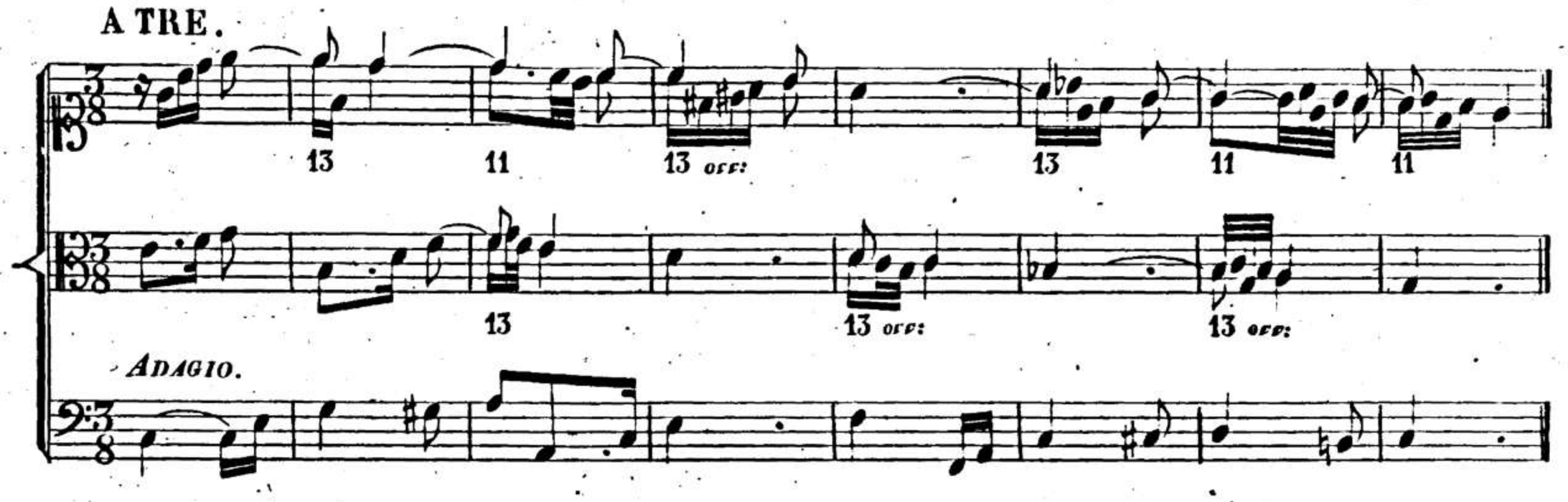
A DUE.



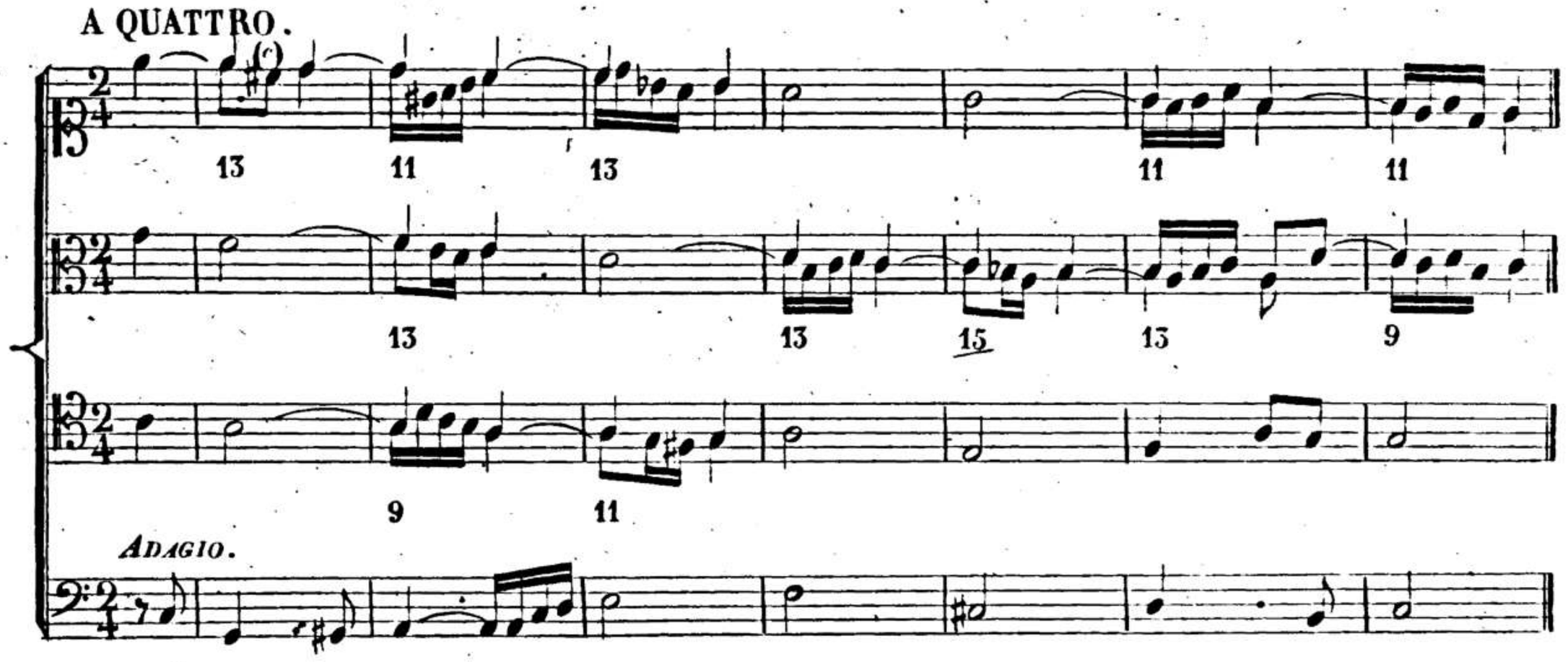
(a) La rifioritura sulla 13.ª a due sole parti ammette il salto di 7.ª in giù, o 7.ª del generatore, non che le dissonanze o consonanze di grado o di salto che completano l'accordo.

(b) Ecco una dolcissima dissonanza risolvente in un altra piacevole, la quale poi prepara l'11.ª che essa pure non ha urto dissonante.

A TRE.



A QUATTRO.



(c) Accompagnandosi la 13.ª solitamente colla 3.ª, o colla 7.ª, o 9.ª, o 11.ª, il salto o estensione della rifiori-tura sara' regolata in ragione dell' accompagnamento che trovasi fra le tre, o quattro parti.